XF 1172
200150
5218

1457

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

66 930

Tomul 10 BUCUREȘTI Nr. 1

1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :
ROMULUS VULCĂNESCU

Membri :

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei R.P.R. ;
prof. univ. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei R.P.R. ;
I. MUŞLEA ; FLOREA BOBU FLORESCU ; GH. CIOBANU ;
VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacţie :
N. JULA

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv. pe anul 1965.
În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.
Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135 sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite la comitetul de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

55218

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 10 1965 Nr. 1

SUMAR

STUDII

Pag.

MIHAI POP, Caractere naţionale şi stratificări istorice în stilul basmelor populare 3

G. HABENICHT, Contribuţii la studiul unui cîntec popular închinat zilei de 23 August 13

L. MUREŞANU, Muncitorii români reşiţeni şi mişcarea cultural-artistică de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea 29

MATERIALE

E. MOLDOVEANU-NESTOR, Cununa – sărbătoare a secerişului (II) 43

I. VLĂDUŢIU, Aspecte etnografice ale păstoritului în Moldova de sud 81

NOTE ŞI RECENZII

ANDREI BUCŞAN, Probleme ale sistemului cinetic în dansul popular românesc 89

R. VULCĂNESCU, Etnografia la Congresul internaţional de la Moscova 98

M. POP, Două congrese folclorice internaţionale 101

G. SULIŢEANU, Lucrările secţiei de muzică populară la cel de-al VII-lea Congres internaţional de antropologie şi etnologie ţinut la Moscova, august 1964 106

V. ADĂSCĂLIŢEI, Giovanni B. Bronzini, *Principali generi e forme della poesia popolare italiana* 107

AL. PIRU, I. C. Chiţimia şi D. Simonescu, *Cărţile populare în literatura românească* 109

G. MORARU-POPA, Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1959–1961 113

Rev. etn. folc. t. 10, nr. 1, p. 1–116 Bucureşti, 1965

REVIEW
OF
ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tome 10 1965 Nº 1

CONTENTS

STUDIES

Page

M. POP, National Traits and Historical Stratifications in the Folk-Tale Style 3

G. HABENICHT, Contributions to the Study of a Folk Song dedicated to the 23rd of August 13

L. MUREŞANU, The Rumanian Workers of Reşiţa and their Cultural and Artistic Movement at the End of the 19th and Beginning of the 20th Centuries 29

MATERIALS

E. MOLDOVEANU-NESTOR, The Garland, a Harvest Festival (II) 43

I. VLĂDUŢIU, Herding in Southern Moldavia : some Ethnographical Aspects 81

NOTES AND REVIEWS

A. BUCŞAN, Some Problems of the kinetic System in the Rumanian Folk Dance 89

R. VULCĂNESCU, Ethnography at the Moscow International Congress 98

M. POP, Two International Folklore Congresses 101

G. SULIŢEANU, Proceedings of the Folk Music Section of the VIIth International Congress of Anthropology and Ethonology held in Moscow, August 1964 106

V. ADĂSCĂLIŢEI, Giovanni B. Bronzini, *Principali generi e forme della poesia popolare italiana* 107

AL. PIRU, I. C. Chiţimia and D. Simonescu, *Folk fiction in the Rumanian literature* 109

G. MORARU-POPA, The 1959–1961 Year Book of the Ethographic Museum of Transylvania 113

STUDII

CARACTERE NAȚIONALE ȘI STRATIFICĂRI ISTORICE ÎN STILUL BASMELOR POPULARE *

MIHAI POP
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloianis, nr. 25, București

1-X-1964

Studiile efectuate în ultimul timp în legătură cu caracterele specifice, naționale și regionale, ale basmelor, fie că au avut în vedere creațiile unui singur popor ori s-au referit prin comparare la folclorul mai multor popoare, au pus în discuție unele aspecte esențiale pentru cercetările de această natură. Ele au arătat că problema este prea complexă pentru a putea fi rezolvată numai pe planul repertoriului de teme, subiecte și motive și discutată în chip general, doar în lumina vagă a psihologiei popoarelor. Dincolo de preferința unor popoare pentru anumite teme, subiecte sau motive și de neaderența folclorului lor la altele, specificul național al basmelor reiese din felul în care acestea oglindesc : locurile în care se realizează, modul de trai al oamenilor care le povestesc, stările sociale în care trăiesc acești oameni, felul lor de a gîndi, concepțiile lor despre lume și viață, năzuințele lor, orizontul lor cultural, artistic. Unele din aceste elemente determină, altele caracterizează psihologia poporului [1]. Aceste elemente nu operează uniform asupra întregului repertoriu de basme al unui popor sau a unei regiuni, ci capătă pondere diferită în raport cu caracterele proprii ale diferitelor zone folclorice, cu individualitatea creatoare a povestirilor, cu colectivitățile de ascultători, cu mediile sociale cărora atît unii cît și ceilalți aparțin, cu profesiile pe care le practică.

Maja Bošković-Stulli arată că la diferitele popoare caracterele naționale ale basmelor se pot prezenta diferit. La popoarele care în cursul

---

* Comunicare prezentată la 5 septembrie 1964 la Atena la Congresul Societății internaționale pentru cercetarea narațiunilor populare.

[1] v. Paul Delarue, *Le conte populaire français*, t. I, Paris, 1957, p. 34–46; Ortutay Gyula, *Magyar népmesek*, Budapesta, 1960, p. 58–62 ; Járomir Jech, *Tschechische Volksmärchen*, Berlin, 1961, p. 532–533 ; E. V. Pomeranțeva, *Русская народная сказка*, Moscova, 1963, p. 20 ; C. Bărbulescu, *Proza populară. Poveștile. Istoria literaturii române*, I, București, 1964.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 1, p. 3–11, București, 1965

veacurilor au avut o dezvoltare uniformă, un singur centru politic şi o viaţă culturală unitară, unde procesul de formare a naţiunii s-a desfăşurat ritmic, basmele populare poartă pecetea acestei dezvoltări, apar mai unitare. În schimb la popoarele la care procesul de dezvoltare a fost accidentat, căzînd sub influenţa diferitelor sfere culturale şi neavînd o unitate politică, ca la popoarele Jugoslaviei, basmele populare poartă pecetea acestei diversităţi [2]. În acelaşi spirit Járomir Jech semnalează rolul pe care limba, dialectele cu expresivitatea lor proprie, cu melodica şi ritmica graiurilor locale, îl au în caracterizarea basmelor unui popor, în speţă a basmelor cehe [3].

Cît priveşte influenţa structurilor sociale deosebite, Lutz Röhrich semnalează faptul că în sec. al XIX-lea şi al XX-lea nu s-au schimbat numai basmele, ci şi profesiunea povestitorilor. Dacă altădată basmele se culegeau de obicei de la ţărani în şezătoare astăzi le culegem tot mai des la oraş de la diferiţi meseriaşi. Acest fapt caracterizează basmele epocii noastre [4].

Nu mai puţin importante pentru sesizarea complexităţii problemei sînt şi constatările în legătură cu interferenţele dintre basmele diferitelor popoare, ca faptul că unele caractere aparţin basmelor mai multor popoare şi denotă unităţi regionale mai mari sau înrudiri de limbă şi de cultură mai vechi [5]. Interesante în această privinţă sînt cercetările recente asupra modului de transmitere a basmelor în cadrul aceleiaşi zone, de la un popor la altul, prin povestitori bilingvi [6].

Anumite popoare găsindu-se la zonele de interferenţă dintre sferele culturale mai mari, basmele vor purta diferite semne ale acestor interferenţe. Acesta este fără îndoială cazul popoarelor din sud-estul Europei pe teritoriul cărora se interferează cultura Orientului apropiat cu cultura Europei Centrale şi chiar a celei apusene.

Urmărind ideea comunităţilor culturale mai largi, Max Lüthi arată că dincolo de caracterele specifice basmelor fiecărui popor, fiecărei epoci şi fiecărui povestitor cu personalitatea puternică, putem vorbi totuşi de o comunitate a basmelor europene caracterizată prin tendinţa spre aceleaşi personaje şi folosirea aceleiaşi recuzite, prin păstrarea aceleiaşi scheme a desfăşurării acţiunii, aceluiaşi mod de prezentare a faptelor [7]. Deci ceea ce caracterizează basmul european este relativa lui unitate structurală.

Aceasta explică de ce unele elemente de structură au fost luate în considerare şi de alţi folclorişti preocupaţi de determinarea caracterelor specifice ale basmelor. Totuşi pe acest plan cercetările sînt încă de-abia la început. Cu excepția lucrării lui V. I. Propp [8] pentru basmele ruse, nu avem pînă acum lucrări de analiză structurală sistematică pentru basmele altor popoare. Sîntem însă convinși că analiza profundă a structurii basmelor unui popor poate aduce o contribuție hotărîtoare în definirea caracterelor specifice și poate da în general cercetărilor de această natură, mai multă precizie. Făcută sistematic, pe scară internațională, ea ar fi un corolar important al cercetărilor întreprinse pînă acum în legătură cu tipologia temelor, subiectelor și motivelor și ne-ar ajuta la descifrarea caracterelor specifice, naționale sau zonale.

---

[2] Maja Bošković-Stulli, *Regionalna, nacionalna i internacionalna obilježja narodnich pripovijeka*, Beograd, 1963, p. 90.

[3] I. Jech, *op. cit.*, p. 333—334.

[4] Lutz Röhrich, *Märchen und Wircklichkeit*, Wiesbaden, 1965, p. 162.

[5] v. C. W. Sydov, *Volksmärchen unter ethnischen Gesichtspukt*—Selected Papers on Folklore, Copenhagen, 1948, p. 220—242; Ortutay Gyula, *op. cit.*, p. 61; J. Jech, *op. cit.*, p. 534; Maja Bošković-Stulli, *op. cit.*, p. 90.

[6] Linda Déghova, *Járomir Jech, Přispevek k studiu interethnických vlivů v lidovem vypravování*, în „Slovensky Národopis", V, 6, 1957, p. 567—608.

[7] v. Max Lüthi, *Märchen*, Stuttgart, 1962, p. 23.

Discutînd caracteristicile basmelor turcești, W. Eberhard și P. N. Boratov arată că ele nu se pot stabili decît dacă privim basmele în ansamblul culturii poporului, dacă stabilim corelațiile fiecărui basm cu celelalte basme, ale repertoriului național [9]. Ei stabilesc astfel un important principiu metodologic valabil atît pentru cercetările asupra basmelor unui popor cît și pentru cele comparate : principiul necesității corelării materialelor cercetate în cadrul categoriilor de gen cărora aparțin dar și în cadrul unităților teritoriale pe care le studiem, în ansamblul culturii poporului cercetat.

Foarte importantă metodologic mi se pare și constatarea Lindei Dégh în legătură cu necesitatea de a avea în vedere în cercetarea comparată și ,,biografia'' basmelor, formele lor reale povestite în mediile folclorice diferite și rolul povestitorilor ca indivizi purtători ai tradiției și înnoitori ai ei [10].

Un alt element important pentru metoda de cercetare ni se pare cel sesizat de Maja Bošković-Stulli : necesitatea de a ține seama de timpul și ambianța în care s-au cules basmele, de orientarea și interesele culegătorilor [11]. Într-adevăr, pentru a compara cu rezultate științifice a căror valabilitate să nu fie constatată, materialele ce trebuie să stea la baza cercetărilor privitoare la caracterele specifice ale basmelor, se cere ca aceste materiale să fie efectiv comparabile, să aibă același grad de autenticitate. Ori, sub acest aspect, colecțiile care se folosesc pînă acum sînt inegale. O precizare filologică a valorii lor în raport cu autenticitatea textului este necesară pentru orice fel de cercetare. Ea este însă indispensabilă pentru studierea structurii basmelor.

Cît de importantă este cuprinderea întregului repertoriu de basme și corelarea fiecărui element cu celelalte elemente ale categoriilor de gen ca și verificarea autenticității faptelor, pentru a ajunge la rezultate incontestabile se vede din îndoielile pe care le-a ridicat cercetarea lui R. S. Booggs. Acesta, deși a folosit metoda modernă a statisticii și s-a ostenit în investigații migăloase, a ajuns la generalizări ce nu s-au dovedit conforme cu realitatea [12]. Oricare metodă modernă, deci și cercetarea structurală și statistică, poate da rezultate valabile numai dacă izbutește să cuprindă întreg materialul asupra căruia cercetătorul vrea să se pronunțe și dacă acest material oferă, din punct de vedere al autenticității, date comparabile.

---

[8] *Morphology of the Folktale*, Bloomington, 1956.

[9] W. Eberhard – P. N. Boratov, *Typen türchischer Volksmärchen*, Wiesbaden, 1953, p. 24–61.

[10] L. Dégh, *Cîinele țarului (Aa-Th* 449/A) în tradiția populară maghiară*, în ,,Revista de folclor'', IV, 1959, 1–2, p. 205–206.

[11] Maja Bošković-Stulli, *op. cit.*, p. 91.

[12] v. R. S. Booggs, *A Comparative Survey of the Folktales of ten Peoples*, în ,,F.F.F.'', p. 92, Helsinki, 1930.

Cîteva cuvinte încă în legătură cu cuprinderea cercetărilor. Fără îndoială că față de considerațiile cu caracter general pe care le face în legătură cu specificul basmelor germane și a basmelor ruse A. von Löwis of Menar [13] și față de cele și mai generale ale lui F. v. d. Leyen [14] limitarea Elisabetei Koehlin la compararea versiunilor franceze și germane ale temei „soțului animal" [15] este un important pas spre o mai mare precizie. Multe monografii tematice de această natură, monografii care să țină seama de toată problematica complexă a cercetărilor și de cele cîteva observații metodologice, ar permite o sinteză asupra caracterelor basmelor diferitelor popoare și asupra trăsăturilor comune ale basmelor europene.

★

Cum ați putut constata din sumara trecere în revistă a rezultatelor cercetărilor mai recente, putem vorbi în domeniul basmelor populare de stil individual, de stiluri zonale și de diferențe stilistice în raport cu categoriile sociale, cu profesiunea povestitorilor și ascultătorilor, apoi de stiluri regionale și de elemente stilistice de cuprindere mai largi. Pînă acum însă diferențierile stilistice au fost privite mai mult static. Aceasta probabil datorită faptului că cercetătorii au operat în general cu materialul din culegeri și au ținut prea puțin seama de realitatea folclorică vie, de caracterul ei dinamic, de mutabilitatea ei, deci de schimbările ce intervin în elementele care le caracterizează în raport cu determinările lor istorice, cu concepțiile și orizontul artistic al povestitorilor și al mediilor folclorice în care povestesc. Asupra acestui aspect, ca încă unul din aspectele esențiale pentru cercetarea caracterelor specifice ale basmelor populare, aș vrea să mă opresc puțin.

În lucrarea sa *Märchen und Wirklichkeit* Lutz Röhrich se întreabă dacă în general putem vorbi de o unitate istorică a caracterului național și afirmă că în domeniul basmelor avem nu numai stiluri naționale, ci, în cadrul lor, și stiluri de epocă (p. 137). Mai categorică, E. V. Pomeranțeva afirmă că specificul național al basmelor nu poate fi dezvăluit dacă nu ținem seama de determinările lui istorice [16].

Într-adevăr, dacă basmele oglindesc modul de viață, structura socială, concepțiile despre lume, gîndurile și năzuințele anumitor colectivități, orizontul cultural artistic al oamenilor, iar acestea evoluează în raport cu determinările social-economice, este firesc ca și basmele să evolueze, să-și schimbe repertoriul de teme, subiecte și motive și structura artistică, deci unele din elementele de bază care caracterizează acest gen al creației populare. Chiar subiectele de circulație internațională nu intră în repertoriul unui popor toate de o dată și localizarea lor în diferite momente ale evoluției genului poartă amprenta stilistică a momentului respectiv şi a stadiului în care se găseşte genul în evoluţie.

---

[13] *Der Held im deutschen und russischen Märchen,* Leipzig, 1952.

[14] *Die Welt der Märchen,* Bd. II, 1960.

[15] *Wesenszüge des deutschen und französischen Volksmärchens,* Basel, 1945.

[16] *Op. cit.,* p. 20.

Un exemplu luat din folclorul Europei Centrale şi din folclorul român va ilustra sper destul de elocvent cele afirmate. Basmul AT 301 A *Die Prinzessinen in der Unterwelt* răspîndit la români, maghiari, cehoslovaci şi germani arată prin compararea diferitelor versiuni naţionale, că realizările popoarelor din această parte a Europei se găsesc în raport cu formele tradiţionale, pe diferite trepte.

Variantele româneşti din colecţiile anterioare primului război mondial [17] desfăşoară acţiunea pe plan fabulos şi au toate atributele basmelor fantastice. Fetele de împărat sînt furate de zmei şi salvate de erou, fecior de împărat sau de om de rînd dar cu naştere miraculoasă. Eroul întîlneşte pe Statu Palmă Barbă Cot şi biruie pe zmei. Unele variante implică motivul opririi timpului prin legarea personagiilor mitologice ce întruchipează înserarea, miezul nopţii şi zorile, altele slujirea zgripţuroaicei pentru obţinerea calului năzdrăvan. În general toate se încheie cu motivul tovarăşilor necredincioşi. Unele cuprind în încheiere şi motivul copilului porcar şi al soţiei urgisite.

Basmele maghiare A *feneketlen kút şi Estefia*, *Ejjelfia*, *Hajnalfia* [18] sînt de aceeaşi factură ca şi cele româneşti. Au şi ele toate atributele basmelor fantastice. De altfel după datele catalogului lui Dr. Berze Nagy János [19] toate basmele maghiare de acest tip publicate în colecţiile mai vechi, păstrează caracterele stilistice tradiţionale.

Despre versiunile cehe ale acestui tip, Járomir Jech afirmă că sînt cele mai frecvente printre basmele cehe. În varianta cehă publicată de Járomir Jech [20], eroii nu păzesc un măr sau un păr de aur, ci un lan de mazăre. Ei sînt fii de ţăran dar nu se nasc în chip miraculos. Lanul de mazăre nu este prădat de un zmeu sau de un balaur, ci de un strigoi pe care eroul Frantik îl urmăreşte cu toţi sătenii pînă la fîntîna din pădurea de la marginea satului. Cînd Frantik coboară pe tărîmul celălalt nu ajunge la castelele de aramă, de argint şi de aur, ci într-un simplu coridor cu mai multe uşi. Bate la o uşă şi i se răspunde în germană „Herein". De altfel, cum arată Lutz Röhrich, şi în basmele daneze diavolul vorbeşte nemţeşte [21]. Pe tărîmul celălalt monstrul nu mai este strigoi, ci balaur şi este biruit de erou prin puterea pe care i-o dă inelul miraculos. Cu toate elementele fabuloase din partea a doua, versiunea cehă este mai mult o povestire misterioasă decît un basm fantastic. Ea se găseşte incontestabil stilistic într-o altă etapă decît basmele fantastice româneşti şi maghiare.

---

[17] De pildă *Prislea cel voinic şi merele de aur* cules de P. Ispirescu şi publicat pentru prima dată la 1862 în numerele 13 şi 14 ale revistei „Ţăranul Român", *Călin Nebunul* cules de poetul M. Eminescu în jurul anilor 1870 şi publicat în ediţia critică a *Operelor* Bucureşti, 1963, vol. VI; sau *Serilă, Murgilă şi Zorilă* publicat în 1908 de G. Catană în *Poveşti populare din Banat*, partea a II-a.

[18] Publicate de Ortutay Gyula în *Magyar népmesék*, I, Budapesta, 1960, p. 82—114.

[19] *Magyar népmesetipusok*, I, Pecs, 1957.

[20] *Op. cit.*, p. 17—25.

[21] *Op. cit.*, p. 154.

În schimb basmul ceh are o serie de elemente comune cu basmele germane publicate de Kurt Ranke [22]. Şi în aceste basme eroii sînt fii de ţărani şi tărîmul celălalt apare adesea sub forma unui coridor cu mai multe uşi etc. Faptul că basmele cehe şi basmele germane aparţin stilistic aceleiaşi etape apare clar din analiza comparată a textelor.

Dar chiar înlăuntrul versiunilor naţionale a celor două popoare par a se fi produs unele diferenţieri stilistice ce fac ca basmele acestui tip să ajungă pe o altă treaptă, simple povestiri senzaţionale.

Basmul 25 din colecţia Kurt Ranke [23] deşi păstrează schema basmului fantastic, se realizează ca o povestire nuvelistică. Eroul este un sergent care se prezintă la împărat ca să-i găsească fetele dispărute. Primeşte aur şi argint şi pleacă însoţit de un subofiţer şi un veteran. Cel ce a furat fetele de împărat este pur şi simplu un om mic şi negru etc. Acest basm, şi poate şi altele dintre variantele germane ale lui, prezintă mari asemănări cu două din basmele cehe culese între 1902—1908 de I. S. Kubin în regiunea Kladsko [24]. Cele două basme reprezintă, printre basmele cunoscute de mine, faza cea mai înaintată spre povestirea senzaţională.

Voi rezuma pentru ilustrare, pe cea care poartă titlul sugestiv *Prinţesele blestemate*. Regele Bambita avea două fete care asupreau poporul. Poporul le-a blestemat şi ele s-au pierdut. Regele a trimis multe slugi să le caute, dar căutarea lor a fost zadarnică. Un căpitan şi un locotenent au auzit din întîmplare şi au hotărît să-şi încerce norocul. Locotenentul s-a prezentat regelui şi a cerut un avans de 200 galbeni. Primind galbenii el i-a băut împreună cu căpitanul. După aceea s-a prezentat şi căpitanul care a cerut 300 de galbeni pe care de asemenea i-a băut. La cîrciumă, un tambur a aflat despre întîmplare şi s-a prezentat împăratului cerînd 400 galbeni. Econom, tamburul n-a cheltuit banii, ci a plecat în căutarea prinţeselor. Locotenentul şi căpitanul l-au însoţit. După cunoscutul motiv cu casa din pădure, prezentat tot realist, tamburul coboară pe lumea cealaltă unde găseşte castelele şi fetele de împărat. Monştrii apar la ora 9, respectiv la ora 11. Tamburul îi ucide simplu. Povestea nu descrie lupta. Locotenentul şi căpitanul, după şablonul tovarăşilor vicleni, îl lasă pe tambur pe tărîmul celălalt. Aici el adună armata ,,ofiţeri, cai, infanterie'' şi îi întreabă dacă e printre ei vreunul din Europa. Doi soldaţi îi mărturisesc că sînt europeni şi au venit cu un vapor. Tamburul urcă pe vapor şi se întoarce acasă. Nu pedepseşte pe tovarăşii vicleni şi nu vrea să fie rege [25]. Sugestivă pentru evoluţia temei este în a doua povestire [26] portretul personajului care răpeşte pe Berta, fiica unui conte. ,,A venit deodată un domn bine îmbrăcat, avea inele în degete, ceas de aur. Totul strălucea pe el. Era un domn foarte bine. Fata se uită la el uimită şi el nici una nici două i-a cerut-o contelui'' (p. 287). Faţă de această evoluţie a temei în basmele germane şi cehe, variantele tradiţionale române şi cele maghiare păstrează, cum am arătat, forme clasice de basm fantastic.

---

[22] *Schleswig-Holsteinische Volksmärchen*, Kiel, 1955, p. 58—99.

[23] *Op. cit.*, p. 97—98.

[24] v. *Kladské povidky* — Praga, 1928, p. 21—25 şi 287—293.

[25] *Op. cit.*, p. 21—25.

[26] *Vysvobozená princezna*, p. 257—293.

Chiar basmul maghiar Vas Laci, publicat de curînd de Dégh Linda[27], nu constituie o excepție.

În vara anului 1963 am cules însă, în com. Alimpești din Oltenia, un basm cu același subiect care reprezintă, față de basmele tradiționale românești, o fază tot atît de apropiată de povestirea senzațională ca și povestirile germane și cehe. Un împărat avusese două fete pe care i le luase diavolul. Pentru a o feri, el închide pe cea de-a treia într-un turn păzit de un soldat. Într-o zi, pe cînd fata se plimba sub supravegherea soldatului pe malul unui rîu, vine un vapor. Fata se urcă pe vapor și dispare. Împăratul pedepsește pe soldat. Plutonierul Petre Popei, cum nu mai avea nici o perspectivă de avansare, se prezintă împăratului și îi oferă să găsească fata. Cere pentru aceasta soldați și arme. După cunoscutul episod din pădure cu Statu Palmă Barbă Cot, care este diavolul, fata care trăia într-o căscioară, nu pe tărîmul celălalt, este salvată. Pe drum ei ajung însă din nou la un vapor și fata fuge cu căpitanul etc. Urmează episodul obținerii săbiei și calului năzdrăvan prin slujba la diavoli și în final motivul copilului porcar și a fetei de împărat urgisite, întîlnit și în basmul *Călin Nebunul* cules de M. Eminescu.

Povestitorul însoțește acțiunea cu comentarii din cele mai interesante care arată atitudinea lui față de cele povestite. Fără îndoială că povestirea culeasă de mine este în basmul românesc varianta cea mai recentă a temei. Această variantă românească prezintă mari asemănări cu prima parte a basmului bulgar publicat în 1930 de M. Arnaudov [28] și comentat recent de K. Horálek în studiul său asupra folclorului comparat balcanic [29]. Ea se situează pe același plan ca și basmele cehe și germane amintite. La această constatare aș vrea să adaug doar observația că nici unul din povestitorii de la care s-au cules povestirile nu este țăran. Povestitorii germani sînt intelectuali, cei cehi muncitori textiliști iar povestitorul român a lucrat mulți ani la București în grădinării.

Nu este exclus ca între povestirile germane, cehe și povestirea română și bulgară cercetările ulterioare să poată stabili o filiație. Dar aceasta nu va schimba cu nimic sensul lucrurilor. Faptul că la cele patru popoare, pe etape asemănătoare ale dezvoltării culturale, basmul fantastic circula transformat în povestire senzațională rămîne tot atît de elocvent [30]. El arată clar că înlăuntrul stilurilor naționale există stiluri de epocă care își găsesc corespondența pe plan internațional și devin astfel caracteristice pentru folclorul anumitor regiuni în anumite momente.

Fără îndoială că trecerea de la basmul fantastic la povestirea senzațională se face, cum arată I. L. Fischer [31], mai ușor în condițiile unor schimbări social-culturale rapide. Totuși ritmul trecerii nu modifică valabilitatea generală a constatării existenței în cadrul fiecărui stil național a unor niveluri stilistice deosebite în timp. Această constatare duce însă la necesitatea unei analize a materialelor care să stabilească stratificările variantelor fiecărei teme în cadrul basmelor diferitelor popoare şi, prin corelarea lor, caracteristicile stilistice ale fiecărei epoci, poate deocamdată numai pentru epocile foarte mari ale dezvoltării culturii europene, în care caracterele stilistice pot să apară marcant. În felul acesta însă cercetarea comparată a basmelor trece de la sincronie la diacronie.

---

[27] v. *Kakasdi népmesék*, II, Budapesta, 1960, p. 17—32.

[28] *Sbornik za narodni umotvorenie*, XXXVIII, 4, p. 23—27.

[29] *Ein Beitrag zur Volkskundliche Balcanologie*, în „Fabula", VII, 1, 1964, 30.

[30] v. pentru trecerea de la basmul fantastic la povestirea senzațională W. Woeller, *Die Prägnug von Elementen der volkstümlichen Literatur in der Folklore.* Comunicare prezentată la al VII-lea Congres internațional de științe antropologice și etnologice, Moscova, 1964.

[31] *The Sociopsychological Analis of Folktales*, în „Current Anthropology", IV, 1963, 3, 263.

Consider că cercetarea diacronică trebuie să se desfăşoare pornind de la faza care oferă atît pe planul repertoriului de teme, subiecte şi motive, cît şi pe cel al elementelor de structură cel mai mare număr de fapte, deci cele mai largi posibilităţi de a desprinde ceea ce caracterizează anumite nivele stilistice, adică de la contemporan spre trecut.

Consider, de asemenea, că studiile comparate ar fi mai eficiente dacă nu am compara global basmele unui popor, chiar şi în limitele unei singure teme, cu basmele altui popor, ci pentru fiecare temă am compara între ele diferitele nivele. Cînd studiile asupra repertoriilor de teme, subiecte şi motive şi asupra structurii basmelor se vor face consecvent diacronic vom putea compara numai faptele ce caracterizează stilistic la fiecare popor, diferitele nivele. Cunoştinţele noastre asupra caracterelor specifice, naţionale şi regionale ale basmelor vor căpăta astfel mai mult relief, contururi mai clare. Ele vor contribui implicit şi la clarificarea unor aspecte esenţiale ale istoriei creaţiei artistice populare, în cazul nostru a istoriei basmului ca operă a fanteziei artistice populare şi ca reflectare a vieţii şi gîndurilor popoarelor în evoluţia lor.

Poate că într-o zonă bine delimitată ca sud-estul Europei, unde Association Internationale d'Études du Sud-Est Européen oferă largi posibilităţi şi colaborării dintre folclorişti, s-ar putea încerca cercetări de această natură bazate pe materiale autentice, pe studierea realităţii folclorice vii ce ne stă la dispoziţie aici în chip atît de fericit. Ele ar tinde să stabilească diferitele nivele stilistice ale basmelor fiecărui popor şi apoi, comparîndu-le între ele, să arate ce caracterizează, în acest domeniu şi în aceste locuri, stilul fiecărei epoci. S-ar ajunge astfel la o mai amplă, mai temeinică lămurire a rolului pe care l-a avut, pe planul culturii populare, sud-estul Europei în contactul dintre Orient şi Occident.

NATIONAL TRAITS AND HISTORICAL STRATIFICATIONS IN THE FOLK-TALE STYLE

The latest researches dealing with the national character of folk-tales (W. Eberhard and P. N. Baratov, D. M. Moldavski, Paul Delarue, Gy Ortutay, J. Jech, L. Röhrich, M. Bošković Stulli) occasionally point to the necessity of including the historical period among the elements that have to be considered in investigating these traits. They do not, however, follow up this point to its last implications. Indeed tales from various countries may — at the same historical moment — vary in their

style owing to the different stage of development in their culture and the peculiar conception of life of the respective peoples. The comparison of tales on a horizontal plane only, neglecting the period of time, may thus lead to essentially erroneous conclusions. The collection of tales published in most countries, though dating only from the 19th century on, frequently include variants of the same type belonging to different strata in the evolution of the theme. Therefore in any comparative survey of tales from neighbouring countries, this process of stratification must be specifically taken into account. This appears hence as a novel methodological postulate for all comparative researches. It is only by a systematic comparison of the national versions belonging to the same stage in the development of the theme that the researcher is able to determine with scientific accuracy the concordant and discordant features and to establish the — more or less advanced — stage attained by the various peoples. This comparative study not only contributes to defining the specific traits of every nation but may also reveal the motivation of its social-cultural development. The author, in an analysis of the national versions of type AaTh 311 in the Rumanian, Hungarian and Czeck folk-tales, attempts to demonstrate this stratification distinguishing the elements resulting from the different evolution of each group and the elements specific to the respective national style.

CONTRIBUȚII LA STUDIUL UNUI CÎNTEC POPULAR ÎNCHINAT ZILEI DE 23 AUGUST [*]

GOTTFRIED HABENICHT
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloianis, nr. 25, București

1-VI-1964

Folcloristica noastră evaluează producțiunile culturii spirituale populare nu ca niște relicve păstrate imuabil din vremuri de mult apuse, ci ca reflectări pe plan artistic a evoluției social-istorice ; piesele folclorice, supuse procesului de variație, înmănunchiază într-o unitate dialectică elementele ,,tradiție" și ,,nou" [1].

Dat fiind această premisă teoretică, folcloriștii români au urmărit cu un interes susținut creația de cîntece cu tematică nouă, care viza marile prefaceri survenite în țara noastră după 23 August 1944 [2]. În studiile închinate acestei categorii de producțiuni artistice populare [3] s-au accentuat, cum era de altfel și firesc, elementele inovatoare survenite în textul poetic și muzical, fără ca să se piardă din vedere continuitatea generală a

---

[*] Într-o formă adaptată necesităților comunicării orale, lucrarea a fost prezentată la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, închinată celei de a XX-a aniversări a zilei de 23 August 1944.

[1] Pop, Mihai, *Problemele și perspectivele folcloristicii noastre*, în ,,Revista de folclor", 1 (1956), nr. 1—2, p. 18 ; același, *Cîntecul nou* [Prefață la volumul ,,Cîntece populare noi", București, Editura Muzicală, 1959], p. 3.

În opoziție cu această concepție este cunoscut unghiul de vedere ,,muzeal" asupra folclorului, care a fost preconizat de unii cercetători în cadrul celei de a XIII-a conferințe IFMC, Viena 1960, (cf. Calude, G., *Lucrările celei de a 13-a conferințe anuale IFMC*, ,,Revista de folclor", 6 (1961), nr. 1—2, p. 144—145). Printre alte cauze care au împiedicat la noi o atare deviere teoretică, principial greșită, un loc de frunte îl ocupă deosebita vivacitate a folclorului românesc în comparație cu alte țări. Mai adăugăm și tradiția școlii folcloristice românești, care a privit folclorul ca un organism viu și nu ca o sporadică păstrare ,,a unor forme și tipuri vechi", de pildă O. Densușianu, C. Brăiloiu). Vezi M. Pop, *Problemele și perspectivele*, op. cit., p. 15).

[2] M. Pop, *Cîntecul nou*, op. cit., p. 3.

[3] Indicații bibliografice asupra lucrărilor ce abordează această temă se găsesc în : Fochi, Adrian, *15 ani de folcloristică în R. P. R.*, în ,,Revista de folclor", 8 (1963), nr. 1—2, p. 127, nota 12, și în : Brătulescu, Monica, *Contribuții la studierea mijloacelor de compoziție și stil în folclorul nou*, în ,,Revista de folclor", 7 (1962), nr. 3—4, p. 39, nota 1.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 1, p. 13—27, București, 1965

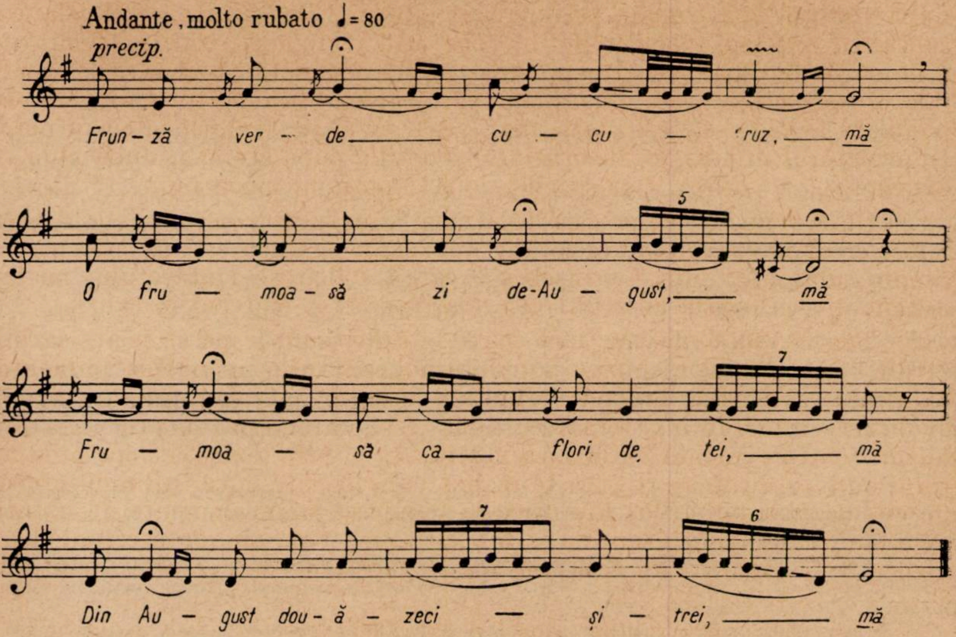
folclorului şi deci legătura dintre creaţia nouă şi folclorul tradiţional. Pe linia acestor cercetări se plasează şi succinta noastră privire monografică asupra unui cîntec popular nou.

Cîntecul *O frumoasă zi de-August* a fost unul dintre primele cîntece noi de care avem cunoştinţă, fiind cules în 1949, curînd după înfiinţarea Institutului de folclor. Ca atare, cîntecul s-a bucurat de o atenţie deosebită, figurînd într-o serie întreagă de publicaţii de folclor [4]. Îl redăm şi noi în continuare :

disc 1728 I
culeg. : T. Alexandru şi Il. Cocişiu
în Bucureşti, 21.IV.1949.
tr. : Fl. Georgescu

Petroşniţa — Caransebeş-Banat
Inf. Simion Ivanovici Gaşpar,
27 ani (acomp. de taraf)

Cîntec : *O frumoasă zi de-August*


Andante, molto rubato ♩= 80
precip.
Frun – ză ver – de cu – cu – ruz, mă
O fru – moa – să zi de-Au – gust, mă
Fru – moa – să ca flori de tei, mă
Din Au – gust dou – ă – zeci – şi – trei, mă
5
7
7
6

Frunză verde cucuruz
O frumoasă zi de-August
Frumoasă ca flori de tei
Din August douăzecişitrei.

---

[4] În limita informaţiilor noastre, acestea sînt : a) Bărbulescu, C. : *Creaţia nouă de cîntece populare*, în ,,Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor'', 1 (1952), nr. 1—4, p. 207 ; b) *Cîntece populare noi*, op. cit., p. 13 ; c) Cocişiu, Ilarion, *Cîntece populare româneşti*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1960, p. 147 ; d) *Flori alese din poezia populară. Antologia poeziei lirice*, Bucureşti, ESPLA, 1960 (Biblioteca pentru toţi, nr. 49), p. 408—409.

5 A venit o zi frumoasă
Pentru ţărişoara noastră
Că de fascişti ne-a scăpat
Şi mereu i-am alungat
Şi-n contra lor am plecat
10 Cu război înfuriat
Şi mult timp nu a durat
Pînă cu ei am gătat.
Am rămas stăpîni acasă
În Republica frumoasă
15 Avem drepturi, muncitori,
Să trăiţi, conducători ![5])

Aceste versuri au fost create de muncitorul ceferist Simion Ivanovici (,,Gaşpar'') de 27 de ani, din satul Petroşniţa. Fiu de ţăran sărac, a fost nevoit să se angajeze ca muncitor forestier de la vîrsta de 14 ani, după absolvirea a 7 clase primare. În 1942 este concentrat; participă la războiul antihitlerist, ajungînd pînă în Austria, de unde se întoarce abia după victoria finală. Din 1947 lucrează ca frînar la depoul C. F. R. Caransebeş. În rest s-a deplasat puţin, doar prin regiune. În sat se bucură de o faimă de bun cîntăreţ; acompaniat de taraf a cîntat doar întîmplător [6]. Are o voce plăcută, caldă, stilul este ţărănesc; în repertoriu are cîntece populare locale şi de circulaţie mai largă, cu texte tradiţionale sau noi [7]. Informatorul mînuieşte cu uşurinţă versurile populare sau, după cum se exprimă, ,, ... vorbe ... pot să cînt două săptămîni încontinuu ... [8]''

După informaţiile pe care le deţinem [9], textul *O frumoasă zi de-August* a fost creat în preajma unui concert prezentat la Bucureşti de ,,Orchestra Sindicatului mixt din Caransebeş'', care-i solicitase cîntăreţului nostru concursul; cu ocazia acestui concert a răsunat şi cîntecul în cauză.

Textul redat mai sus face parte — după cum lesne se poate stabili — din seria primelor cîntece populare noi, apărute din nevoia iminentei exprimări a marilor prefaceri din ţara noastră. Această primă etapă a evoluţiei cîntecelor cu tematică nouă este caracterizată prin legătura uneori foarte evidentă cu lozinca versificată şi prin apariţia unor producţiuni nu întotdeauna artisticeşte realizate, necizelate în cadrul unui proces de circulaţie a bunurilor folclorice [10]. Ponderea unor elemente de natură epică în dauna redării sentimentelor legate de tema abordată este de asemenea o trăsătură caracteristică acestei perioade de evoluţie a cîntecului nou (vom regăsi, de altfel, acest element în parte şi în cîntecul discutat) ; versurile ,,epice” poartă stigmatul generalului, cu o cuprindere temporală largă.

---

[5] Am redat detaliile de culegere după Il. Cocişiu, *Cîntece populare, op. cit.*, p. 161 (nr. 147). Am constatat unele diferenţe între textele publicate, probabil datorate unor versiuni dictate diferit de informator. Deoarece documentul sonor prezintă un text artisticeşte nerealizat (contaminare cu un alt cîntec nou al informatorului), ne-am hotărît la redarea exactă a primei versiuni publicate (C. Bărbulescu, *op. cit.*, p. 207). Cercetătoarea G. Suliţeanu, care a lucrat şi ea cu informatorul, afirmă că acesta i-a dictat versurile tocmai în această formă.

[6] Fişa de informator, redactată de Il. Cocişiu, 18.IV.1949.

[7] i. 7049 (fişa de repertor); cules: Il. Cocişiu, 18.IV.1949. De asemenea documentele sonore fg. 10378 b, 10379 a, b, c, şi 10380 a, b.

[8] i. 6967, cules: Il. Cocişiu, 18.IV.1949.

[9] În lipsa unei fişe din arhivă, am apelat la cercetătoarea G. Suliţeanu, care a lucrat cu informatorul. Îi mulţumim pe această cale pentru informaţiile date.

[10] M. Pop, *Cîntecul nou*, op. cit., p. 3—4.

Cele 16 versuri ale cîntecului pot fi defalcate în trei secvenţe închegate din punctul de vedere al conţinutului :

a) Primele 6 versuri redau bucuria pe care a trăit-o cîntăreţul cu ocazia zilei de 23 August. Debutul cu versul ,,Frunză verde cucuruz” nu are doar funcţia introductivă bine cunoscută, ci deschide şi calea comparaţiei — în cadrul aceleiaşi secvenţe — a acestei zile cu un alt element din natură : ,,Frumoasă ca flori de tei”. Acesta nu este însă singurul mijloc stilistic de subliniere a ideii ; un altul constă în insistenţa asupra cuvîntului ,frumos”, care apare în trei din cele şase versuri ale acestei prime secvenţe.

b) Revărsării lirice din primele şase versuri (pe care le credem de altfel cele mai izbutite) îi urmează — în următoarele şase — motivarea : poetul popular cîntă ziua de 23 August, pentru ,,Că de fascişti ne-a scăpat...”. În continuarea acestei motivări, enunţată la începutul secvenţei mediane, se schiţează episodul participării ostaşilor români la războiul împotriva Germaniei hitleriste. Asupra acestui episod, aflat la mijlocul cîntecului, cade accentul în contextul general al versurilor. Deşi găsim lesne explicaţia acestui fapt în amintirea propriei participări la evenimentele relatate [11], credem totuşi că episodul, prea întins şi oarecum ieşit din sfera tematică iniţial abordată, strică unităţii generale a textului. Caracterul epic-dinamic al povestirii faptelor este accentuat şi mult potenţat printr-un mod specific, precipitat, de expunere. Astfel, fiecare vers conţine o idee largă, cuprinzătoare ; versurile debutează prin conjuncţie şi, de-a lungul întregului fragment de 6 versuri se utilizează, spre deosebire de restul textului, o rimă unică.

c) Secvenţa finală (4 versuri) reprezintă concluzia ce derivă din versurile precedente : ,,Am rămas stăpîni acasă/În Republica frumoasă”. Aici devine evidentă amintita alăturare dintre cîntecele noi în etapa aceasta a evoluţiei lor şi lozinca versificată : ,,Avem drepturi, muncitori/Să trăiţi, conducători”

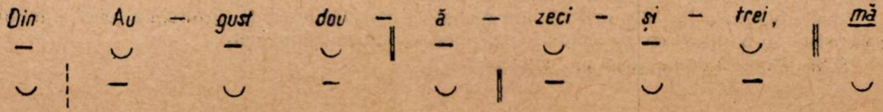
Privit în ansamblu, cele trei secvenţe (expunere — motivare — concluzie) conturează textul clar şi-i oferă — cu rezerva exprimată mai sus — un aspect închegat.

Din punct de vedere al tehnicii de versificaţie, creatorul popular apelează la arsenalul mijloacelor cunoscute din folclorul tradiţional. Versurile sînt de 8 sau 7 silabe plus o silabă de completare (*mă, măi*) [12]. Rimele

---

[11] Vezi datele biografice redate mai sus.

[12] Versul 4, de 8 silabe, prezintă o oarecare stîngăcie prin faptul că ultimul accent tonic cade pe silaba a 8-a şi nu pe a 7-a, necorespunzînd cu cel metric. În timpul cîntării, informatorul rezolvă această derogare de la legile versificaţiei populare româneşti prin lărgirea versului la 9 silabe, dînd primei silabe (cuvîntul ,,din”) o funcţie anacruzică şi adăugînd o silabă de completare. Astfel ambele accente cad pe penultima silabă :



sînt exclusiv împerechiate, ca în orice poezie din folclorul tradiţional românesc : ele se grupează de cinci ori cîte două versuri (o dată numai în asonanţă) şi o dată pe cîte şase versuri. Inovaţii se constată doar pe tărîm lexical (23 August, Republică, fascişti etc. ...).

★

Simion Ivanovici Gaşpar a cîntat textul creat de el pe o melodie din repertoriul său de cîntece tradiţionale. Înainte de crearea textului nou, informatorul o cîntase cu alte texte[13], cu o tematică bogată, variată[14], din care desprindem : dragostea[15], satira[16] şi chiar şi un text de baladă (Vălean)[17].

Din păcate nu cunoaştem mobilul adaptării textului nou pe această melodie[18]. Presupunem însă drept cauze :

a) larga răspîndire a tipului melodic respectiv în zona de provenienţă a informatorului, lucru asupra căruia vom reveni încă ;

b) larga gamă tematică a textelor cîntate pe această melodie ; şi, în sfîrşit,

c) posibilitatea cunoscută în folclorul românesc al adaptării oricărui text pe o melodie de cîntec dată, cu condiţia coincidenţei structurii.

Cunoaştem — în faza actuală a cercetărilor — 76 variante melodice ale cîntecului discutat[19]. Deşi numărul lor efectiv este desigur mult mai mare[20], considerăm cele cunoscute nouă suficiente pentru tragerea unor concluzii valabile privitoare la structura, originea şi răspîndirea melodiei.

Asemenea fenomene sînt frecvente în cazul unor producţiuni necizelate prin circulaţie. Am semnalat un fenomen asemănător în studiul : *„Reelaborarea unui text folcloric epic*, în „Revista de folclor", 8 (1963), nr. 3—4, la p. 87—88. Primul care atacă această problemă, dîndu-i o rezolvare teoretică corespunzătoare, este — după cîte ştim — C. Brăiloiu (vezi : *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1956, p. 8 şi p. 37—38).

[13] Vezi i. 7049, citată la nota 7. Regretăm faptul că nu s-a înregistrat cîntecul şi în această formă.

[14] Notăm cîteva (din cele publicate) : a) *jalea în genere* : Cocişiu, *Cîntece...*, p. 114, nr. 107 ; Ciobanu, Gheorghe şi Vasile D. Nicolescu, *200 cîntece şi doine*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1962 (ed. a II-a ; toate referirile în continuare la această ediţie), p. 104, nr. 91 ; Ursu, Nicolae, *Contribuţii muzicale la monografia comunei Ohaba-Bistra* (*Banat*), în „Studii muzicologice", nr. 1 (1956), p. 59, nr. 21 ; *ibidem*, p. 61, nr. 23 ; idem, *Cîntece şi jocuri populare româneşti din Valea Almăjului* (*Banat*), Bucureşti, Editura Muzicală, 1958, p. 132, nr. 128 ; b) *înstrăinarea* : Cocişiu, *Cîntece, op. cit.*, p. 113, nr. 106 ; *ibidem*, p. 115, nr. 108 ; idem, *Folclor muzical din Târnava Mare*, în *Monografia judeţului Târnava Mare*, Sighişoara, (1943), p. 480 ; Ciobanu-Nicolescu, *op. cit.*, p. 174, nr. 184.

[15] Vezi de pildă : Ursu, *Ohaba-Bistra*, *op. cit.*, p. 62, nr. 25 ; idem, Almăj, *op. cit.*, p. 98, nr. 77 ; ibidem, p. 83, nr. 52 ; Ciobanu-Nicolescu, *op. cit.*, p. 146, nr. 145.

[16] Cităm dintre acestea : Bartók Béla, *Cântece poporale româneşti din Comitatul Bihor*, Bucureşti, 1913 (*Din vieaţa poporului român*, XIV), p. 141, nr. 157 ; Lighezan, Nicolae, *Folclor muzical bănăţean. Note marginale de Dr. Petru Groza*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1959, p. 62, nr. 74 şi 75 ; Ursu, *Ohaba-Bistra*, *op. cit.*, p. 61, nr. 24.

[17] Lighezan, *op. cit.*, p. 63, nr. 76 (contaminat cu un text de dragoste).

[18] Nu am găsit nici o însemnare privitoare la această chestiune în fişele existente în arhiva Institutului de etnografie şi folclor.

[19] La depistarea variantelor ne-am slujit de *Catalogul tematic al melodiilor populare româneşti*, în curs de elaborare de către Tiberiu Alexandru şi Florin Georgescu, şi de lucrarea în manuscris a lui Constantin Zamfir, *Cîntecul din Năsăud*, (1963). Le mulţumesc pe această cale pentru permisiunea consultării celor două lucrări.

[20] Avem în vedere în primul rînd acele documente sonore din arhiva Institutului de etnografie şi folclor care n-au fost încă notate.

În *Lista variantelor melodice* ce se găsește la sfîrşitul acestei lucrări sînt indicate, grupate după criteriul răspîndirii geografice (regiuni administrative), variantele melodiei, respectiv cotele din arhiva Institutului de etnografie şi folclor cît şi (după caz) trimiterile bibliografice.

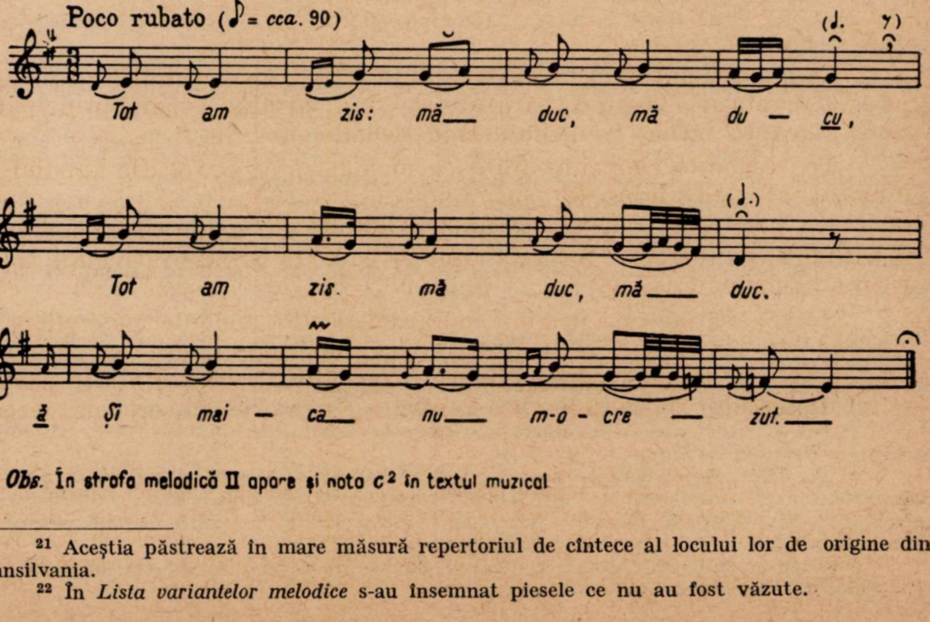
După cum lesne se poate constata, tipul melodic acoperă Banatul, Transilvania şi, în plus, prezintă infiltraţii (sporadice) în Oltenia. (Acest din urmă fapt poate fi pus pe seama contactelor în trecut ale populaţiei de dincoace de Carpaţi cu oierii veniţi din sudul Transilvaniei cît şi pe seama aşezărilor de populaţie românească de dincolo de munţi în Oltenia)[21]. Ţinînd deci seama atît de întinderea geografică cît şi de frecvenţa apariţiei tipului, putem vorbi de o *melodie de largă circulaţie transilvăneană.*

Spre a lămuri originea probabilă a tipului melodic aflat în discuţie, ne propunem în continuare o succintă analiză a acelor elemente muzicale pe care le socotim indispensabile demonstraţiei noastre. Pentru aceasta am consultat 57 din totalul variantelor cunoscute [22], selectînd dintre acestea 11, pe care le-am socotit suficient de reprezentative pentru lămurirea cazului.

Sîntem de părere că tipul melodic are o provenienţă sud-ardelenească. Exemplul care urmează ilustrează — după părerea noastră — melodia în forma tipică pentru zona de provenienţă a ei :

mg. 1766 I a	Sibiel-Sibiu-Braşov
culeg. : P. Carp şi G. Habenicht	inf. : Ana Damian, 60 ani
în Sibiel, 9 VIII 1960.	
tr. : G. Habenicht	

cîntec : *Tot am zis : mă duc, mă duc ...*


Poco rubato (♪= cca. 90)
Tot am zis: mă— duc, mă du — cu,
Tot am zis. mă duc, mă— duc.
ă şi mai — ca— nu— m-o - cre — zut.—

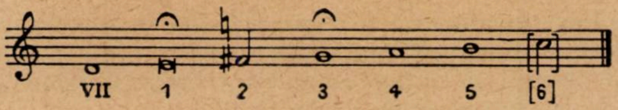
Obs. În strofa melodică II apare şi nota c^2 în textul muzical

---

[21] Aceştia păstrează în mare măsură repertoriul de cîntece al locului lor de origine din Transilvania.

[22] În *Lista variantelor melodice* s-au însemnat piesele ce nu au fost văzute.

Ținînd seama de ambele strofe melodice înregistrate, putem extrage următoarea scară :



Avem deci de-a face cu un mod major-minor cu un puternic substrat pentatonic. Dintre treptele care lărgesc pentatonicul la heptacord, fis^1 nu apare decît o singură dată (în formula cadențială a rîndului melodic secund), f^1 în formula cadențială finală, care devine astfel *frigică*, iar c^2 nu apare decît într-a doua strofă melodică.

Debutul melodiei, bazat pe succesiunea firească ascendentă a treptelor scării pentatonicului anhemitonic, constituie o formulă melodică caracteristică întregului grai muzical sud-ardelenesc.

Centrul în jurul căruia gravitează toate treptele din melodie — cu excepția cadenței finale — este g^1 ; spre a vorbi ca Bartók, putem închipui sub melodie acordul d^1-g^1-h^1, iar sub finală (în funcție de treapta întîia) acordul e^1-g^1-h^1.

Arhitectonic, melodia este constituită din 3 rînduri melodice, cu structura :

$$A_3 \Vert B_{VII} \overset{\frown}{\Vert} Bc_1 \overset{\frown}{\Vert}$$

Cadențele sînt deci pe g^1 (treapta a 3-a), după primul rînd melodic, pe d^1 (treapta a VII-a), după al doilea rînd, urmînd cezura principală și pe e^1 (treapta întîia) la ultimul rînd melodic.

Toate aceste elemente arată că melodia face parte din subdialectul muzical al Ardealului de sud [23].

Un fapt care frapează în mod deosebit, dar asupra căruia nu vom insista în expunere, este formula iambică care stă la baza întregului schelet ritmic al melodiei.

Spre a susține teza originii sud-ardelenești a melodiei nu credem însă ca fiind suficiente elementele de structură muzicală expuse mai sus ; astfel s-ar putea preconiza și ideea integrării melodiei, venită din alte părți, în stilul dialectului sud-ardelenesc. Pentru a evita aceasta, credem necesară comentarea celor 5 piese publicate în *Tabelul variantelor ardelenești* ale melodiei [24]. Acest tabel ne arată :

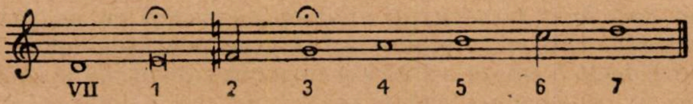
---

[23] Bartók Béla tratează această problemă mai cu seamă în : *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara* (1914) și în *Muzica populară românească* (1931). Ambele articole sînt reproduse în : Bartók Béla : *Însemnări asupra cîntecului popular. Cu o prefață de Zeno Vancea*, București, ESPLA, 1956, 225 p. Exemplificăm toate elementele muzicale transpuse în raport cu sistemul de notare relativă practicat în Institutul de etnografie și folclor.

1) Existența tipului melodic în toate regiunile (administrative) ardelenești [25].

2) Structura muzicală a acestor melodii se bazează pe :

a) o scară major-minoră cu substrat pentatonic. Redăm scara generală, atrăgînd atenția, în cursul expunerii, asupra elementelor particulare ce se pot ivi la fiecare piesă în parte :



b) sub fiecare din aceste melodii putem presupune acordul d^1-g^1-h^1, iar sub e^1 final (treapta 1-a) acordul e^1-g^1-h^1

c) forma arhitectonică este :

$$A_3 \,\|\, B_{\mathrm{VII}} \overset{\frown}{\|}\, Bvc_1 \overset{\frown}{\|}$$

d) cadențele sînt, de asemenea ca și forma, identice cu schema sud-ardelenească discutată la cîntecul din Sibiel.

Demonstrăm prin aceasta existența unui tip melodic cu caracteristici dialectale sud-ardelenești în *alte* zone folclorice ale Ardealului, ceea ce înseamnă implicit răspîndirea lui tocmai din sudul Transilvaniei.

3. Prin aceasta nu excludem asimilarea melodiei în stilurile regionale respective ; noi am ales însă exemple neintegrate sau numai parțial asimilate, care puteau dovedi tocmai existența unui element intrus în zona folclorică respectivă. Ne vom opri asupra a cîtorva elemente din cadrul exemplelor aduse, care arată o parțială integrare a lor în stilul local.

Exemplul A1 (reg. Hunedoara) abundă în ornamentica specific hunedoreană. Făcînd parte din același subdialect muzical sud-ardelenesc, nu ne așteptăm la deosebiri esențiale față de tipul ales ca punct de plecare. Totuși amintim — ca fiind o trăsătură particulară a acestui cîntec — scara major-minoră de tip mixolidic-frigic cu substrat pentatonic.

Varianta *A2* (reg. Mureș-Autonomă-Maghiară) nu aduce ceva nou față de elementele graiului sud-ardelenesc.

Următorul, *A3* (reg. Maramureș) prezintă transformări ritmice în sensul evoluării iambului în direcția : optime-pătrime cu punct, formulă caracteristică stilului de cîntec („hore”) maramureșan [26]. În schimb se păstrează toate celelalte trăsături dialectale sudice, inclusiv cadenţa finală frigică.

---

[24] Vom nota piesele din acest tabel cu *A1* ... *A5* (A = Ardeal), iar cele din *Tabelul variantelor bănățene* cu *B1* ... *B5* (B = Banat).

[25] Din reg. Maramureș nu o avem atestată decît în zona Lăpușului.

[26] Bartók Béla, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, Drei Masken, 1923, p. XII.

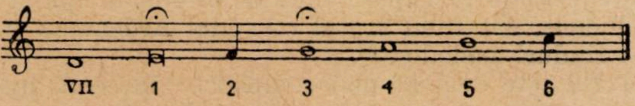
Exemplul *A4* (reg. Cluj) nu cadenţează frigic ultimul rînd, ci — cum se obişnuieşte în partea locului — trecînd lin prin treapta secundă şi subton la finală (fis^1-d^1-e^1).

Cel mai integrat în stilul regional pare exemplul bihorean, *A5*. Cadenţînd final prin cvartă descendentă şi eliminînd complet treapta a 2-a (fis^1, f^1) piesa capătă o amprentă deosebit de arhaică. Aceasta însă nu înseamnă că ea ar putea fi socotită prototipul celorlalte variante discutate, cunoscîndu-se tiranica putere transformatoare în procesul de asimilare a pieselor de origine eterogenă în zona subdialectului bihorean [27]. De altfel şi Bartók socoteşte tipul melodic discutat (pe care l-a cules în 1909—1910 în Bihor) ca fiind intrus [28].

În mod intenţionat am lăsat la urmă discuţia asupra variantelor bănăţene ale tipului melodic. Aceasta din motivul eliminării oricărei îndoieli asupra originii sud-ardeleneşti a melodiei, care a iradiat apoi în restul Ardealului şi — putem afirma aceasta de pe acuma — şi în Banat. De altfel, contactele dintre Banat şi sudul Ardealului (resp. Hunedoara), care au dus la preluări reciproce de bunuri folclorice, sînt străvechi [29]; amintim aceasta în afara faptului că subdialectele bănăţean, bihorean şi sud-ardelenesc compun împreună — după Bartok — „dialectul teritoriului de sud" [30].

Cele cinci exemple pe care le reproducem în *Tabelul variantelor bănăţene* reprezintă fiecare o anumită treaptă din evoluţia integrării melodiei în graiul muzical bănăţean [31]. Le vom analiza pe rînd.

Varianta *B1* utilizează o scară major-minoră cu un substrat pentatonic nu numai foarte evident, dar şi puternic reliefat :



Ocolit cu străşnicie, f^1 apare doar în formula cadenţială finală (frigică) ; c^2 apare de 3 ori, dar numai o singură dată pe o silabă accentuată. Substratul pentatonic iese în evidență îndeosebi în formula cadențială a rîndurilor melodice 2 și 3 :

---

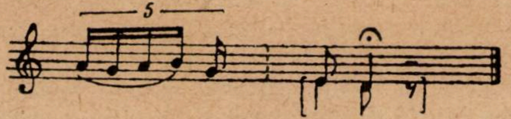
[27] Amintim că substratul pentatonic puternic reliefat este o trăsătură importantă a melodicii bihorene.

[28] Bartók Béla, *Bihor*, *op. cit.* În prefaţă, p. III, nota 1, enumeră piesele pe care le socoteşte de influenţă bănăţeană sau transilvăneană, printre ele şi piesa în cauză (nr. 157, p. 141).

[29] Bartók, *Hunedoara*, *op. cit.* ; De asemenea, este tratată problema şi în : *Antologie folclorică din Ţinutul Pădurenilor* (*Hunedoara*), Bucureşti, Editura muzicală, 1959, p. 20, 21.

[30] Vezi articolele citate la nota 23. Trăsătura de bază comună celor trei subdialecte este — după Bartók (*Însemnări...*, p. 152) — cezură principală după rîndul melodic secund.

[31] Amintim — după Bartók (vezi articolele citate la nota 23) — principalele trăsături caracteristice ale subdialectului bănăţean : *a*) sub melodie se poate presupune acordul d^1-f^1 (fis^1)$-a^1$, cu excepţia finalei ; *b*) finala apare în funcţie de treaptă secundă şi se armonizează cu acordul de dominantă ; *c*) tendinţa puternică de a intona f^1-gis^1 (secundă mărită între treptele 2—3, numerotînd convenţional finala cu 1) ; *d*) structura arhitectonică : 4 rînduri melodice ; *e*) pe ultimele 2 rînduri melodice se întîlnesc deseori refrene (de unde şi denumirea de „Dialectul refrenului", atribuită de Bartók graiului muzical bănăţean).

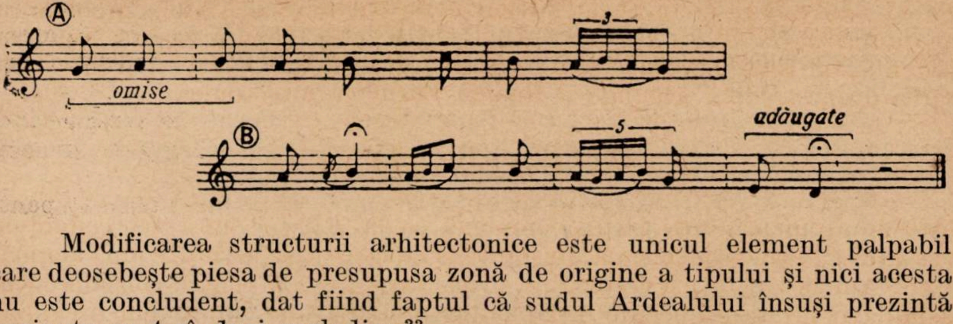


Sub melodie se poate presupune acordul d^1-g^1-h^1 iar sub finală e^1-g^1-h^1.

Structura arhitectonică se amplifică de la 3 la 4 rînduri, într-un mod care contravine concepției lui Bartók [32], respectiv prin repetarea rîndului secund, care poartă cezura principală :

$$A_3 \,\|\, B_{VII} \overset{\frown}{\|} B_{VII} \,\|\, C_1 \overset{\frown}{\|}$$

B-ul este de fapt numai o repetare variată — prin „deplasare” cu 3 optimi — a A-ului :



Modificarea structurii arhitectonice este unicul element palpabil care deosebește piesa de presupusa zonă de origine a tipului și nici acesta nu este concludent, dat fiind faptul că sudul Ardealului însuși prezintă variante cu 4 rînduri melodice [33].

Melodia *B2* este evident mai complexă : în scară intervine cu rol activ *fis*^{1} ; de asemenea, crește și importanța lui c^2, acesta găsindu-se de 2 ori pe silabă accentuată. În concluzie, substratul pentatonic apare mult învăluit. În privința acordurilor ce se pot subînțelege, rămîne valabilă constatarea de la piesa analizată anterior. Finala e^1, ajunsă prin subton (fără cadență frigică deci) dă o oarecare impresie (deși nu în mod cert) de treaptă secundă „bănăţeană". Structura arhitectonică coincide, de asemenea, cu piesa precedentă.

---

[32] Bartók, *Bihor, op. cit.*, p. VII : „Orice melodie trebuie să fie considerată ca fiind compusă din 4 părți [rînduri melodice, n.n.] ... La melodiile cari n'au decât 3 sau 2 părți, pentru ca să se completeze, trebue să se presupună una sau două părți repetate la melodiile compuse din 3 părți, trebue să căutăm locul cezurii, și dacă cezura vine după prima parte, aceasta trebue să se considere ca repetată ; *dacă vine însă după a 2-a parte, atunci considerăm ca repetată partea 3-a* ...” [subl. noastră]. În colecția citată aici, autorul ține seamă de acest deziderat în numerotarea rîndurilor melodice ale pieselor publicate (de pildă la varianta discutată de noi, rîndul 3 poartă atît cifra 3 cît și 4).

[33] De obicei cu structura A—A (vc)—B—B (v)c. Vezi de pildă piesa nr. 234 (p. 371) din : Nicola, Ioan R., Ileana Szenik, Traian Mîrza, *Curs de folclor muzical. Partea I*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1963, 432 p. [Aceeași piesă în : Nicola, Ioan R., Traian Mîrza, *Colecție de cîntece populare. Anexă la cursul de folclor*, Cluj, Litografia Învățămîntului, 1958, p. 24, nr. 51.].

Problema se schimbă la piesa *B3*. Deşi acordul d^1-g^1-h^1 joacă încă un rol destul de important, el a pierdut totuşi din teren în favoarea acordului d^1-fis^1-a^1, caracteristic graiului muzical bănăţean. Este semnificativ în acest sens atît emistihul antecedent al primului rînd melodic, clădit pe arpegiul acestui acord, cît şi lipsa totală a sunetului g^1 din penultimul rînd melodic. Se accentuează astfel şi impresia de cvintă în acordul dominantei lui d^1 a sunetului treptei finale (e^1). Forma arhitectonică se amplifică la cinci rînduri melodice, prin repetarea exactă a rîndului secund, după care urmează alte două rînduri noi :

$$A_3 \,\|\!: B_{VII} :\!\overset{\frown}{\|}\, C_{VII} \,\|\, D_1 \,\overset{\frown}{\|}$$

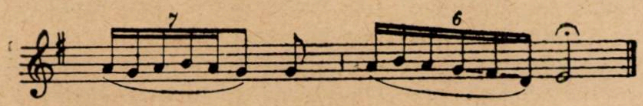
Cadenţele urmează schema arătată şi la celelalte variante : g^1 (treapta a 3-a) — d^1 (VII, de 3 ori) — e^1 (treapta 1-a).

Am introdus în tabel după această piesă notaţia cîntecului nou care a constituit punctul de plecare al analizei noastre (B4), deşi din unele puncte de vedere şi-ar fi găsit locul înaintea lui *B3*. Astfel, importanţa acordului d^1-fis^1-a^1 nu este accentuată în aceeaşi măsură ca în piesa precedentă, cu toate că tendinţa este şi aici pronunţată la fel ca şi interpretarea drept treaptă secundă a finalei. Forma arhitectonică :

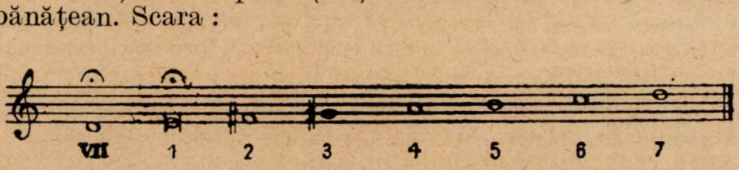
$$A_3 \,\|\, B_{VII} \,\overset{\frown}{\|}\, Bv_{VII} \,\|\, C_1 \,\overset{\frown}{\|}.$$

este de asemenea mai puţin complexă ca la *B3*, în timp ce cadenţele (pe g^1-d^1-e^1) urmează schema obişnuită şi la variantele scrutate pînă acuma.

Am aşezat totuşi cîntecul în urma variantei *B3* pentru considerentul asimilării în stilul specific ornamentat al Banatului, mult mai pregnant evidenţiat ca în piesa precedentă. În această ordine de idei exemplificăm emistihul consecvent din ultimul rînd melodic :



Dintre toate, ultima piesă (*B5*) este cea mai bine asimilată graiului muzical bănăţean. Scara :

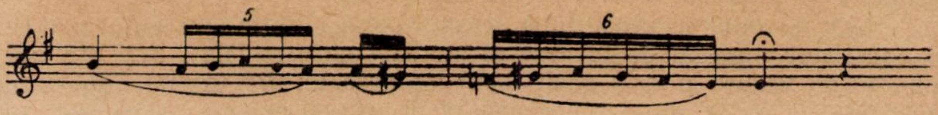


arată excluderea definitivă a posibilităţii acordului subînţeles d^1-g^1-h^1 şi înlocuirea lui cu d^1-fis^1 (f^1)-a^1 ; nota finală se poate armoniza cu acordul dominantei lui d^1. Apare secunda mărită „bănăţeană" între treptele 2—3 (uneori, ca de pildă la finele rîndului melodic prim şi secund, identificăm mersul gis^1-fis^1). Forma arhitectonică este complexă : cele cinci rînduri melodice cuprind trei elemente distincte (A, B, C), dintre care două se repetă variat :

$$A_2 \| B_{VII} \overset{\frown}{\|} Bvc_1 \| C_1 \overset{\frown}{\|} Cv_1 \overset{\frown}{\|}$$

Credem deosebit de semnificativă succesiunea cadenţelor. Schema 3—VII—1 o găsim modificată în *2* (fis^1, şi, în strofa melodică III, f^1)-VII (d^1) — *1* (e^1, de trei ori). Apariţia unui sunet cadenţial deosebit la finele primului rînd melodic în locul lui g^1 este — credem — o cucerire a definitivei asimilări stilistice a melodiei ; ea poate fi întîlnită şi în alte variante bănăţene [34].

La numitele elemente se adaugă şi ornamentaţia bogată, specifică zonei. Exemplificăm emistihul consecvent al penultimului rînd melodic :



Desigur că au rămas în afara atenţiei noastre o serie de elemente de analiză muzicală ce ar fi meritat o discuţie (de pildă unele probleme de ritm, de structură arhitectonică, respectiv dezvoltarea unor rînduri melodice din materialul sonor oferit de cele precedente) ; am renunţat însă la ele, deoarece nu puteau servi decît într-o măsură mică demonstraţiei noastre.

★

Pornind de la realitatea cîntării unui text închinat zilei de 23 August, deci a unui text cu tematică nouă, pe o melodie din folclorul tradiţional, am constatat că :

1. Textul face parte din prima fază de evoluţie a cîntecelor noi ;
2. El foloseşte mijloace de versificaţie din folclorul tradiţional, constatîndu-se unele inerente inovări lexicale ;
3. Melodia pe care a fost cîntat textul nou face parte din repertoriul tradiţional de cîntece de largă circulaţie în Ardeal şi Banat ;
4. Adaptarea textului nou pe melodia veche s-a făcut fără greutate, dat fiind :
   - *a*) identitatea structurii versurilor cu schema rîndurilor melodice, şi
   - *b*) cunoscuta particularitate a folclorului românesc, după care doar în cazuri speciale o melodie este legată numai de un singur text ;
5. Tipul melodic îşi are originea în zona graiului muzical sud-ardelenesc, de unde a iradiat în restul Transilvaniei, în Banat şi — în mai mică măsură — în Oltenia, fiind integrat mai mult sau mai puţin stilurilor regionale respective.

---

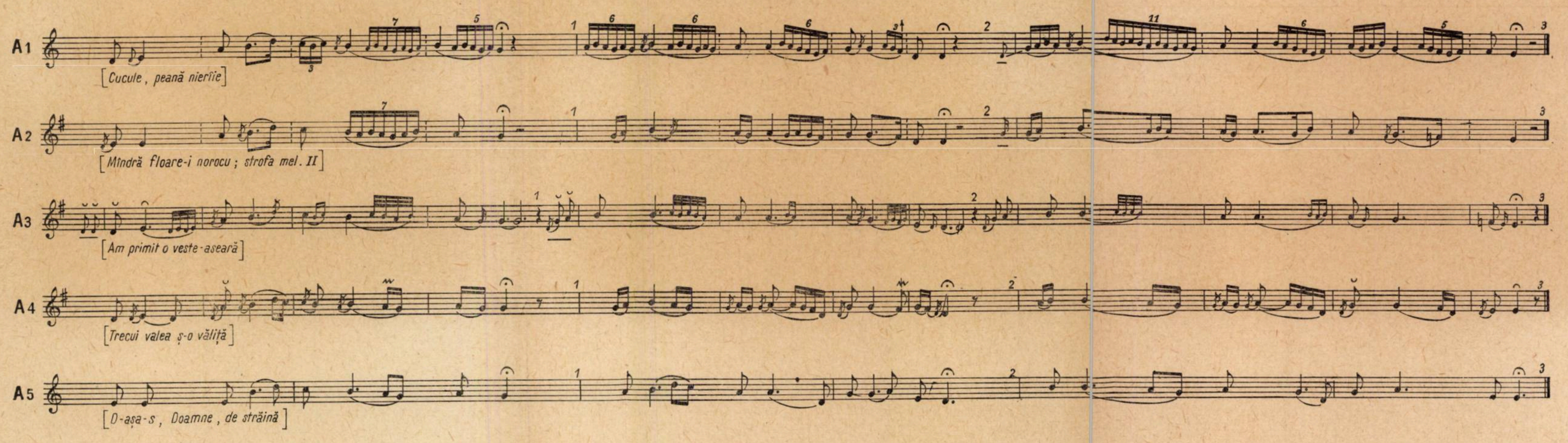
[34] Vezi de pildă : Ursu, *Ohaba-Bistra*, *op. cit.*, p. 59, nr. 21, sau fg. 8287 a, din Marga-Caransebeş-Banat.

LISTA VARIANTELOR MELODICE

Nr. crt.	Regiunea	Raionul	Localitatea	Documentul
1	Banat	Caransebeş	Petroşniţa	disc 1728 I; indicaţii bibliografice vezi la nota 4 (punctele *b* şi *c*)
2			Caransebeş	disc 1021 II (a)
3			Marga	fg. 8278 b
4				fg. 8282 a
5				fg. 8286 b
6				fg. 8287 a
[7]			Mărul	fg. 6028 b
8			Glimboca	fg. 5978 b
9				fg. 6015 a
10			Ohaba-Bistra	Ursu, *Ohaba-Bistra, op. cit.*, p. 59 nr. 21
11				idem, p. 61 nr. 23
12				idem, p. 61 nr. 24
13				idem, p. 62 nr. 25
14		Bozovici	Şopotu-Vechi	Ursu *Almăj*, op. cit., p. 98 nr. 77
15			Breazova	idem, p. 83 nr. 52
16			Bănia	idem, p. 132 nr. 128
17		Oraviţa	Sasca	Lighezan, op. cit., p. 62 nr. 74
18			Broşteni	idem, p. 63 nr. 76
[19]			Slatina	F. A. 5618
20		?	?	Lighezan, op. cit., p. 62 nr. 75
21		Reşiţa	Soceni	fg. 5860 b; Ciobanu-Nicolescu, op. cit., p. 146 nr. 145
22			Tîrnova	fg. 5869 a
23		Făget	Făget	F. A. 4319
24				F. A. 4334
25		Arad	Covăsinţ	F. A. 4668
26	Crişana	Beiuş	Vaşcău	Bartók, *Bihor*, op. cit., p. 141 nr.157
27		Aleşd	Vadu Crişului	fg. 7554 a
28			Butani	fg. 7230
29	Maramureş	Lăpuş	Vuia Mare	F. A. 6420
30			Suciu de Sus	F. A. 6250
31	Cluj	Zălau	Ciumarna	Pop, Dariu, *Folclor*, 1955 (manuscris 144, I.E.F.) nr. 264

Nr. crt.	Regiunea	Raionul	Localitatea	Documentul
32	Cluj	Dej	Şoimuşeni	F. A. 6248
33			Feleac	fg. 4708 a
34			Uriul de Jos	F. A. 6335
35				F. A. 6380
36				F. A. 6397
37			Căianul Mare	Pop, Dariu, op. cit. nr., 14
38			Agrieşel-Tîrlişua	mg. 1570 e
39		Năsăud	Şanţ	fg. 5553 a
[40]				fg. 5598 b
[41]				mg. 544 t
[42]				mg. 548 n
43			Maieru	Pop, Dariu, op. cit., nr. 37
44			Sîngeorz-băi	mg. 1441 h
[45]			Leşu	mg. 550 cc
[46]				mg. 579 i
[47]			Rebra	mg. 1435 r
[48]			Prislop	i. 9171
[49]			Salva	i. 9091
[50]			Mocod	fg. 11693 a
51		Aiud	Ocna Mureş	mg. 506 f. (instrumental)
52	Mureş-Autonomă Maghiară	Reghin	Hăbic	fg. 9155 a
53		Luduş	Pogăceaua	fg. 824 a ; Ciobanu-Nicolescu, op. cit., p. 174 nr. 184.
54	Braşov	Sighişoara	Albeşti	fg. 5411 b ; Cocişiu, *Târnava-Mare*, op. cit., p. 480.
55				fg. 5406 a
56			Boiu	fg. 5422 a ; Cocişiu, *Cîntece*, op. cit., p. 115 nr. 108
57		Rupea	Mateiaş	fg. 5451 a ; idem, p. 113 nr. 105
58			Cuciulata	idem, p. 113 nr. 106
59		Agnita	Retişu	F. A. 4959 ; idem, p. 114 nr. 107
60		Mediaş	Biertan	F. A. 2490
61			Şeica Mare	F. A. 4020
62		Sibiu	Sibiel	mg. 1766 I a
[63]			Porumbacu de Jos	fg. 7640 a

I. Tabelul variantelor melodice ardelene


A1
[Cucule, peană nierîie]
A2
[Mîndră floare-i norocu ; strofa mel. II]
A3
[Am primit o veste-aseară]
A4
[Trecui valea ș-o văliță]
A5
[D-așa-s, Doamne, de străină]

A1. fg. 4917 b, Sebeşel—Sebeş—Hunedoara ; inf. : Ecaterina Dican, 39 a ; cules : Il. Cocişiu, 17.III.1936 ; notat : P. Carp.

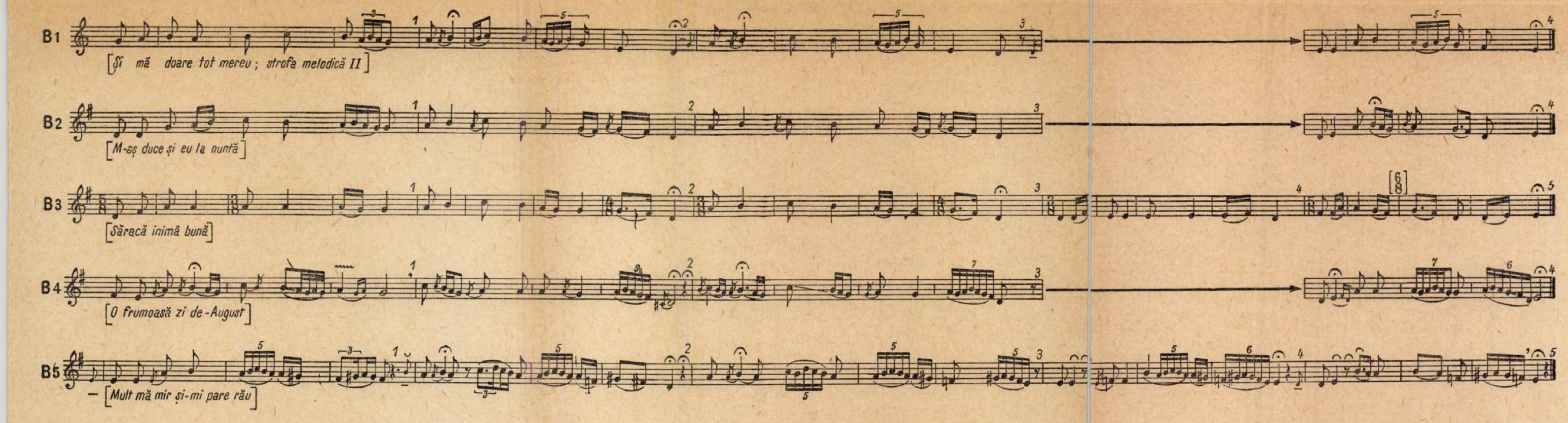
A2. fg. 9155 a, Hăbic—Reghin—Mureş-Autonomă Maghiară ; inf. : Florentina Ţarca, 25 a ; cules : E. Comişel, 21.I.1941 ; notat : P. Carp.

A3. F. A. 6420, Vuia Mare—Lăpuş—Maramureş ; inf. : Petru Isac, 27 a ; cules şi notat : Jagamas I., 1944.

A4. mg. 1570 e, Agrieşel—Tîrlişua—Dej—Cluj ; inf. : Elisabeta Pop, 20 a (acomp. de fluier) ; cules : C. Zamfir şi G. Habenicht, 20.V.1959 ; notat : G. Habenicht.

A5. fg. 7230, Butani—Aleşd—Crişana ; inf. : Lenuţa Moga, 25 a. ; cules : C. Bugeanu, 18.I.1939 ; notat : C. Bugeanu.

II. Tabelul variantelor melodice bănăţene


B1
[Şi mă doare tot mereu ; strofa melodică II]
B2
[M-aș duce și eu la nuntă]
B3
[Săracă inimă bună]
B4
[O frumoasă zi de-August]
B5
[Mult mă mir și-mi pare rău]

B 1. fg. 5869 a, Tîrnova—Reşiţa—Banat ; inf. : Lena Borcilă, 48 a ; cules : T. Alexandru, 16.VIII.1936 ; notat : P. Carp.

B 2. Lighezan, *op. cit.* p. 62, nr. 74 ; Sasca—Oraviţa—Banat ; inf. : Ion Dărăbanţiu, 41 a (1943).

B 3. Ursu : Almăj, *op. cit.*, p. 132, nr. 128 ; Bănia—Bozovici—Banat ; inf. : Vasile Golîmbă—Tîrziu, 48 a [1939].

B 4. disc 1728 I, Petroşniţa—Caransebeş—Banat ; inf. : Simion Ivanovici Gaşpar, 27 a (acomp. de taraf) ; cules : T. Alexandru şi Il. Cocişiu, 21.IV. 1949 ; notat : Fl. Georgescu. (Cîntece populare noi, *op. cit.*, p. 13 ; Cocişiu : Cîntece , *op. cit.*, p. 147, nr. 147).

B 5. disc 1021 II (a), Caransebeş—Caransebeş—Banat ; inf. : Toma Gan (acomp. de taraf) ; cules : T. Alexandru, 17.II.1939 ; notat : G. Habenicht.

Nr. crt.	Regiunea	Raionul	Localitatea	Documentul
64	Hunedoara	Alba	Galda de Jos	fg. 5283 b
[65]			Petelca	fg. 1323 b
66		Sebeş	Poiana Sibiului	indicaţii bibliografice vezi la nota 33.
67			Sebeşel	fg. 4917 b
[68]		Haţeg	Clopotiva	fg. 5805 b
[69]			Nucşoara	F. S. 337
70		Hunedoara	Ghelar	fg. 10183 c ; *Antologie-Pădureni*, op. cit., p. 82, nr. 57.
[71]				mg. 495 f.
72	Oltenia	Tg. Jiu	Peşteana	mg. 1514 o/verde
73		Gilort	Licuriciu	F. A. 3739 ; Ciobanu-Nicolescu, op. cit., p. 104, nr. 91
74		Băileşti	Băileşti	F. A. 85
[75]	Fără indicarea originii			Comişel, Emilia, *Curs de folclor* (litografiat), p. 93
[76]				Disc comercial Odeon 199463/1932 (Miron-Neagu)

Obs. La indicarea documentelor din arhiva Institutului de etnografie şi folclor am folosit abrevierile uzuale.

— Varianta la care numărul curent este inclus în paranteză dreaptă nu a fost văzută.

— Piesele au fost culese între anii 1930—1960, cu mici excepţii (de pildă nr. 74 în 1903 şi nr. 26 în 1909—1910).

CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF A FOLK SONG DEDICATED TO THE 23rd OF AUGUST

The author investigates the structure, the geographical spreading and the origin of a folk tune, sung in 1949 by a folk singer from the Banat region on a text inspired by a contemporary event : Rumania's liberation from the fascist yoke. The text is analysed in the first pages of the work.

Widespread in Transylvania and the Banat region (with sporadic infiltrations in Oltenia), the melodical type has its origin in the South of Transylvania. The author reached this conclusion on the basis of a stylistic investigation and of an analysis of the musical structure of the variants, revealing the South-Transylvanian elements present in some variants, which are found in other folkloristic areas (Index no. 1, Melodic variants from Transylvania). Some other Banat variants of this melodic type are investigated and the different stages of integration in the local musical dialect of those variants are pointed out (Index no. 2, Banat melodic variants).

The list of the variants known to the author, compiled according to the geographical spreading criterion and the indication of the origin of the variants (publications of folklore, manuscripts, sonorous documents and direct notations from the Archives of the Institute of Ethnography and Folklore) is given in the annex.

MUNCITORII ROMÂNI REȘIȚENI ȘI MIȘCAREA CULTURAL-ARTISTICĂ DE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

LUCIA MUREȘANU
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

15.VII.1964

Într-o perioadă în care masele populare române din Transilvania îndurau o dublă asuprire — exploatarea de clasă și, concomitent, asuprirea națională — muncitorii români din acest ținut se încadrează, o dată cu angajarea lor în lupta revoluționară de clasă, în mișcarea generală a poporului român de afirmare a forței și unității sale naționale.

Centrul industrial Reșița, descendent al străvechilor așezăminte de prelucrare a minereurilor din această parte a Banatului, deținea la finele secolului al XIX-lea o industrie nouă în care majoritatea populației muncitorești era reprezentată de muncitori români autohtoni. Aceștia deveniseră cu trecerea timpului muncitori „ereditari" din tată în fiu, considerînd că o mare parte a locuitorilor fuseseră antrenați cu sute de ani în urmă fie la prelucrarea mangalului, fie la exercitarea altor procese de muncă legate de prelucrarea fierului în centrele Dognecea și Bocșa, localități care au cunoscut o dezvoltare a industriei fierului remarcabilă, deși cu intermitențe.

În anul 1872, muncitorii români din Reșița-Montană înființează asociația „Cor vocal român", care ulterior își schimbă denumirea în „Reuniunea de cîntări și musică din Recița-Montană"[1] (fig. 1).

---

[1] Denumirea de „montană", termen livresc pentru expresia „de munte" era frecventă în Banat în perioada la care ne referim. Ea vizează părțile muntoase din cadrul unor așezări industriale, părți în care dezvoltarea industrială converge cu o populație în majoritate muncitorească, spre deosebire de porțiunile de teren șes ale așezărilor respective, care coincid cu așezarea veche, originară, în care populația păstrează elemente din vechea ocupație agricolă. Pentru aceasta din urmă se folosea denumirea de „română" (Reșița-Montană și Reșița-Română). O dată cu unificarea administrativă a celor două localități și pe măsură ce dispar deosebirile semnalate pe linia ocupației, ca urmare a intensificării industrializării, se pierd și aceste precizări toponimice.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 1, p. 29–41, București, 1965

La apariţia acestei asociaţii, mişcarea cultural-artistică românească din Banat se afla în plină desfăşurare. Iniţiată încă de pe la mijlocul secolului al XIX-lea, ne parvine ştirea că la Lugoj în 1840 se iau primele măsuri în vederea statornicirii unei activităţi corale româneşti, iar în 1857 ia fiinţă ,,Corul vocal al plugarilor din Chizătău'', pentru ca spre sfîrşitul secolului trecut să activeze peste o sută de asociaţii artistice româneşti (orăşeneşti, săteşti şi ale centrelor industriale) care însumează în total cîteva mii de corişti şi instrumentişti, ţinînd seama de faptul că fiecare reuniune număra între 40 — 60 membri activi, reuniuni unificate ulterior (1922) în ,,Asociaţia corurilor şi fanfarelor din Banat''[2].

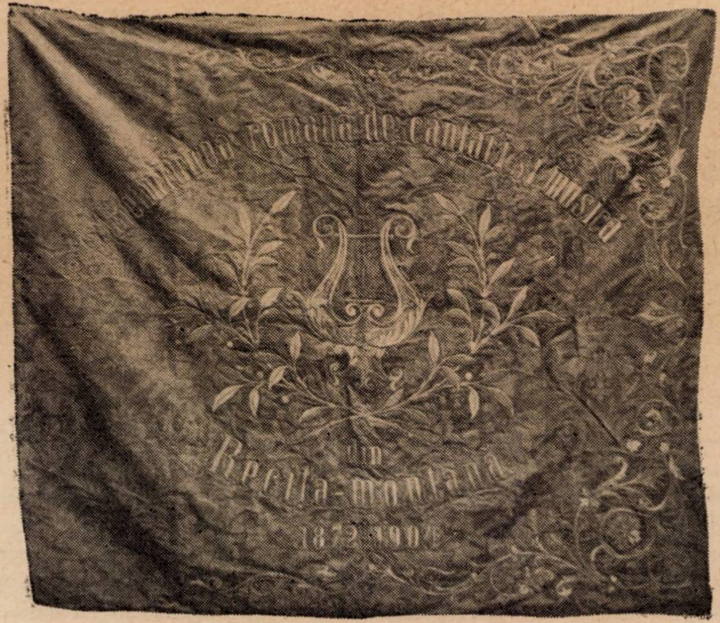


Fig. 1. — Steagul ,,Reuniunii române de cîntări şi musică din Reciţa-Montană'' la 1904.

În cadrul acestor acţiuni artistice ale maselor de români, muncitorii din industrie sînt reprezentaţi în număr mare printre coriştii asociaţiilor orăşeneşti din Timişoara, Lugoj, Caransebeş ş.a. dar mai ales în cadrul asociaţiilor din centrele industriale : Reşiţa, Anina, Oraviţa ş.a.

Caracterul unitar al asociaţiilor române bănăţene din acei ani se înscrie, după obiceiul vremii, într-un motto de rezonanţe generalizatoare : *Mîndră ţară e Banatu/ Că la noi cântă tot natu/Fie vremea rea sau bună/ Noi cântăm ,,Doina'' străbună* (după un aranjament muzical al lui Iosif Velceanu). Prin conţinutul programului artistic abordat, prin caracterul de masă al acestor asociaţii—dacă nu ne referim numai la exponenţii nemijlociţi ai programelor artistice ci totodată şi la marele număr de participanţi la programele asociaţiilor menţionate — prin activitatea publicistică intensă pe care o desfăşoară, mişcarea cultural-artistică amintită se manifestă ca o puternică tribună de luptă pentru o artă naţională; ea reprezenta, în condiţiile de opresiune exercitate de statul austro-ungar, una din puţinele posibilităţi de afirmare publică a spiritului naţional ce anima puternic masele. Concluzia ne este sugerată şi de numeroase mărturii contemporane — cărţi, articole, discursuri — referitoare la asociaţiile corale din acei ani, nu mai puţin absolvite de necesitatea de a vorbi aluziv. În ,,Date şi reminiscenţe pentru istoria Reuniunii române de cântări şi musică din Lugoj", Coriolan Brediceanu apreciază respectiva activitate pentru că ,,...a dat vieţii sociale o direcţiune pe cît de plăcută, pe atît de culturală şi naţională" (*op. cit.*, p. 44).

---

[2] Asupra acestei probleme vom reveni pe larg într-o altă lucrare mai dezvoltată.

,,În Banat — scrie ziarul lugojan ,,Drapelul" — musica şi îndeosebi cea naţională, prin înfiinţarea atîtor reuniuni de cântări a ajuns a fi un adevărat balsam răcoritoriu, iar farmecul doinelor poporale o adevărată putere de înfrăţire între fraţii înrolaţi sub aceeaşi flamură" (,,Drapelul", nr. 27, 1902).

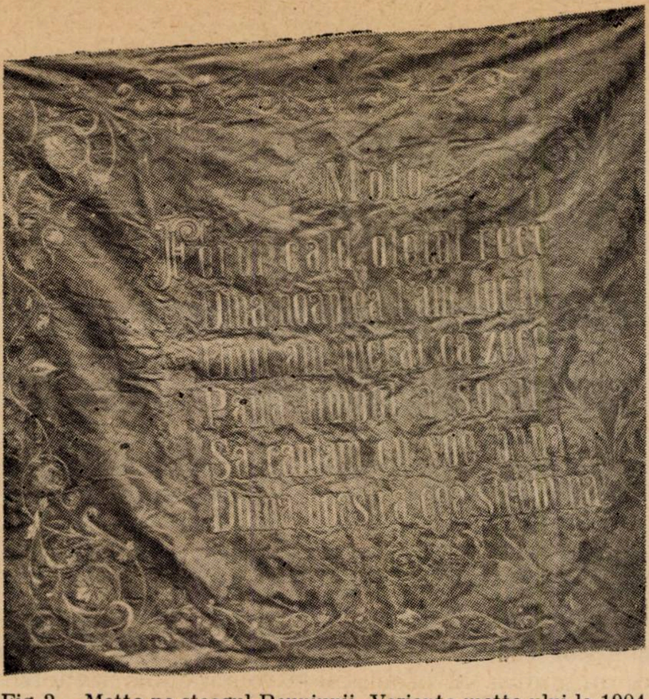
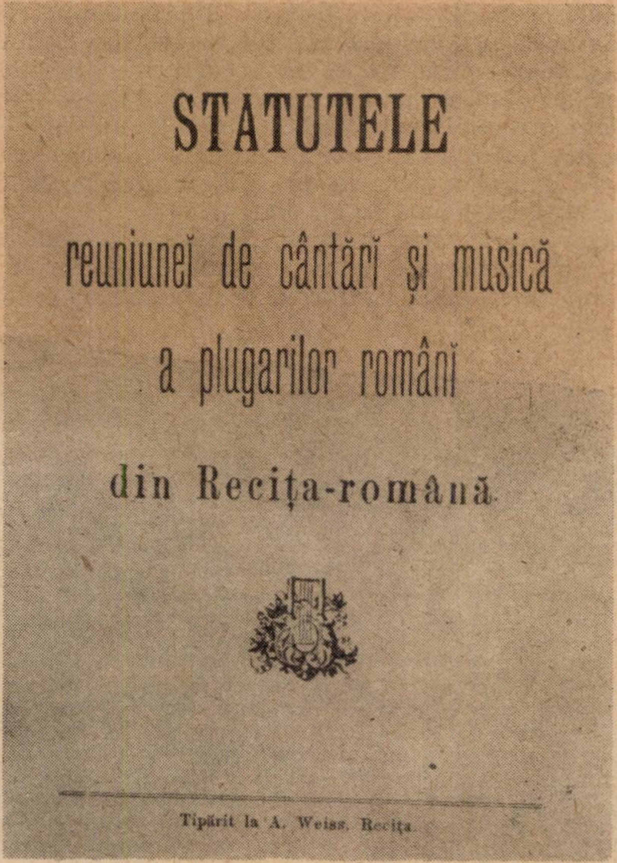


Fig. 2.—Motto pe steagul Reuniunii. Varianta motto-ului la 1904.

Despre activitatea artistică de masă a bănăţenilor din perioada la care ne referim se scriu următoarele în lucrarea *Corurile şi fanfarele* *din Banat* publicată în 1929 : ,,Înzestrat din fire cu voce sonoră şi înclinări artistice poporul nostru românesc din Banat a avut inspiraţia fericită de şi-a creat odinioară înainte cu vreo 60 — 70 de ani modestele societăţi corale şi de muzică instrumentală... cu a căror ajutor şi-a păstrat şi cultivat neştirbite conştiinţa şi demnitatea naţională''.



STATUTELE

reuniuneĭ de cântărĭ şi musică
a plugarilor românĭ
din Reciţa-română.

Tipărit la A. Weiss, Reciţa

Fig. 3. — Statutele reuniunii de cîntări şi musică a plugarilor români din Reciţa-română.

,,Corul vocal român'' al muncitorilor reşiţeni se orientează de la început spre mişcarea cultural-artistică generală militantă a maselor populare româneşti la care-şi aduce contribuţia prin afirmarea unei prezenţe artistice specifice muncitoreşti. Motto-ul reuniunii reşiţene române însumează virtuţi eufonice şi ritmice care simbolizează viaţa proprie muncitorilor, exprimate prin imaginea muncii grele în societatea exploatatoare de-o parte şi aceea a alinării pe care le-o procură ,,doina străbună'' pe de altă parte : ,,*Fierul cald/oţelul rece/Rupţi de trudă l-am tocit/Unul* *am lucrat ca zece/Pînă timpul a sosit :/Să cântăm cu voie bună/Doina noastră cea străbună*" (după un aranjament muzical de I. Vidu).

Activitatea muzicală reprezenta în acei ani un factor activ de educaţie patriotică a maselor de muncitori prin posibilităţile de potenţare a forţei omului ce incumbă artei muzicale ,,ca artă ce se adresează afectului".

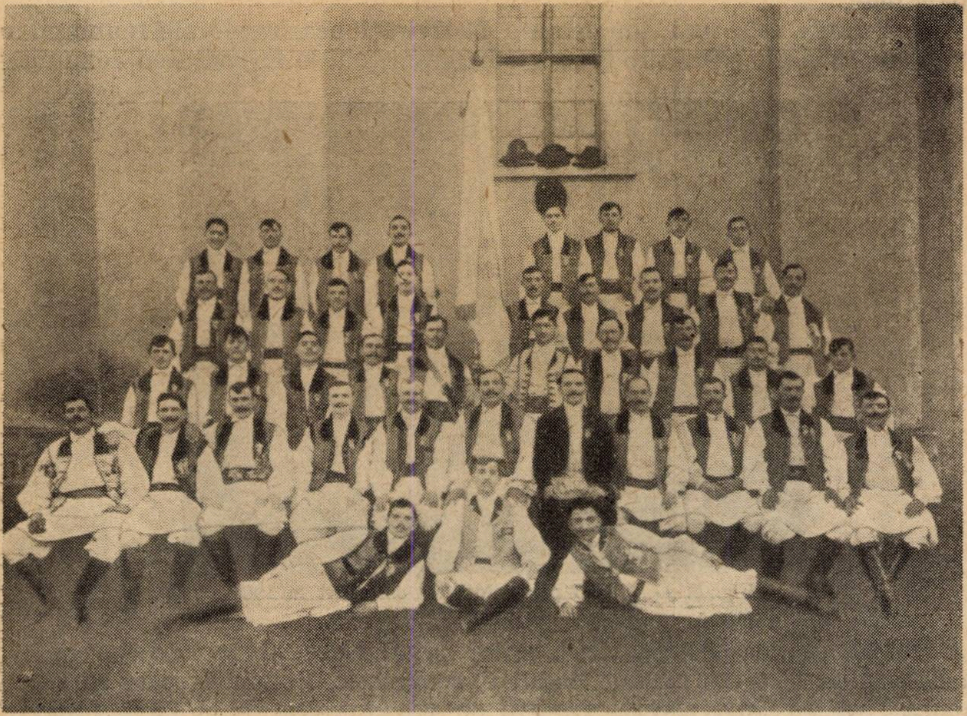


Fig. 4. — ,,Corul plugarilor" — cor bărbătesc la 1902.

În Raportul general al Corului vocal român, prezentat în 1880, învăţătorul Ioan Simu, unul dintre organizatorii activităţii corale muncitoreşti din Reşiţa, subliniază importanţa educativă a cîntecelor pe care le numea : ...,,acele fire fărmăcătoare care leagă inimile oamenilor de olaltă ca să-i înfrăţească spre a-i face puternici, spre a-i face fericiţi".

Interesul muncitorimii reşiţene române pentru asociaţii corale duce în 1894 la înfiinţarea unei a doua asociaţii corale muncitoreşti reşiţene : ,,Reuniunea de cântări a plugarilor din Reciţa-Română", care strînge în rîndurile sale pe muncitorii locuitori ai vechii aşezări Reciţa-Română. Termenul de ,,plugar" este de fapt impropriu. Încă din acei ani în cadrul activităţii lor economice duble, de muncitori de fabrică şi de mici agricultori cu gospodărie ţărănească anexă, ponderea o deţinea calitatea de muncitori industriali (fig. 3, 4 şi 5).

Cele două reuniuni desfăşoară o activitate artistică bogată, statornicind tradiţia unor manifestări artistice săptămînale pe care le numeau

,,conveniri sociale”. Ani de-a rîndul au fost organizate serate muzicale şi serate muzical-literare săptămînale pentru membrii familiilor româneşti, iar la intervale mai mari pentru întreaga populaţie reşiţeană. Reuniunile artistice muncitoreşti au colaborat în mod organizat şi la numeroase programe artistice colective prezentate de celelalte reuniuni artistice bănăţene.

Printre cele mai importante festivităţi ocazionale ale reuniunilor reşiţene ca şi ale celorlalte reuniuni bănăţene cităm festivitatea denumită ,,Sărbătoarea doinei naţionale”, prilej de afirmare, alături de cîntece, şi a dansurilor şi a costumelor populare româneşti. Este interesant de consemnat că pe linia acestei tradiţii se va dezvolta după 1921 festivitatea literar-muzicală ,,Mihai Eminescu”.

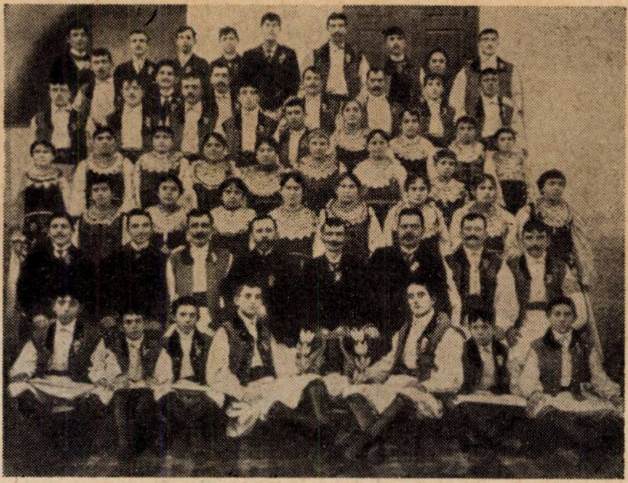


Fig. 5. — ,,Corul plugarilor” — cor mixt la 1904.

Referitor la cultivarea doinei, şi în general a folclorului, de către reuniunile reşiţene cităm cuvintele profesorului Iosif Velceanu, conducător cu merite deosebite în organizarea activităţii artistice a muncitorilor reşiţeni : . . . ,,Populaţia română a muncitorilor de fabrici şi minele de cărbuni şi fier . . . aceşti muncitori, oropsiţi de greul muncii istovitoare şi plină de primejdii, în timpul scurt de odihnă au alergat cu dragă voie a se recreia şi răcori la melodioasele cîntece şi doine strămoşeşti. Glasul doinei i-a chemat la unire şi înfrăţindu-se, ei au stat apoi neclintiţi în sînul şi jurul societăţii de cîntări. Societatea corală şi cea de lectură au satisfăcut din belşug aceste dorinţe şi necesităţi, canalizînd ambiţia tuturora în spre bine şi frumos devotată afirmării româneşti” (I. Velceanu, *Autobiografie*, p. 39). Participarea muncitorilor reşiţeni la o activitate artistică intensă trebuie cu atît mai mult apreciată cu cît aceasta se desfăşoară în pofida tuturor piedicilor cauzate de exploatarea cruntă în fabricile S T E G, de durata excesivă a timpului de muncă, ce lăsa muncitorilor puţine ore de răgaz. Amintitele reuniuni corale din Reşiţa au reprezentat la finele secolului trecut aproape unicele posibilităţi de afirmare artistică naţională organizată a muncitorilor reşiţeni în limitele înguste şi apăsătoare atît ale societăţii capitaliste cît şi în condiţiile de oprimare naţională.

Învingînd greutăţi materiale, căutînd să se sustragă asupririi exercitate de cenzură, reuniunile de cor şi muzică ale reşiţenilor au reuşit să colecţioneze în timp relativ scurt o arhivă importantă de opere muzicale aparţinînd atît artei naţionale cît şi celei universale. La alcătuirea ei, ca şi la îmbogăţirea acesteia, a contribuit în mare măsură „Societatea de lectură" a muncitorilor, înfiinţată tot în 1872 (fig. 6). Legătura strînsă dintre activitatea societăţilor de lectură şi a celor de muzică şi cor apărea ca un fenomen general în Banat în perioada de care ne ocupăm, uneori cele două activităţi desfăşurîndu-se în cadrul uneia şi aceleiaşi asociaţii

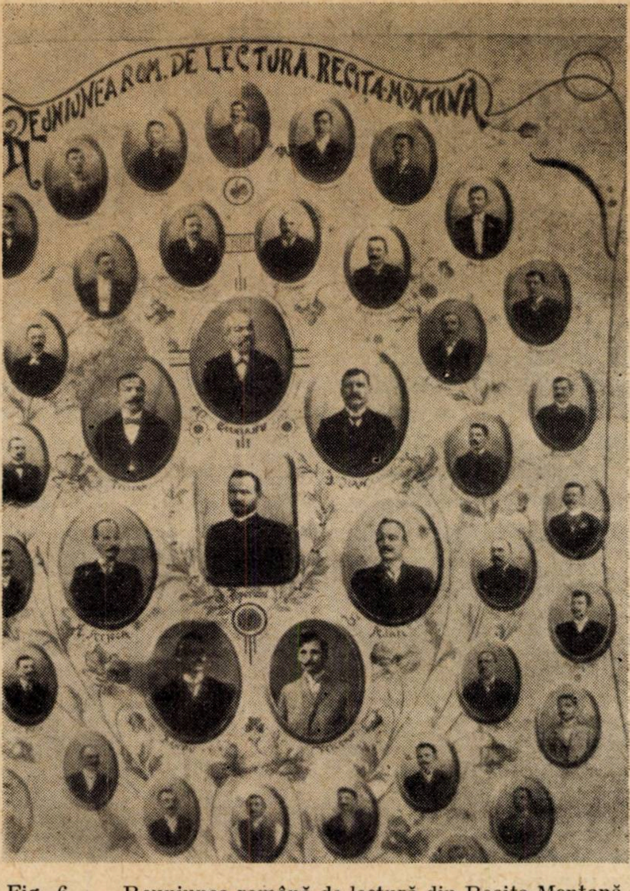

REUNIUNEA ROM. DE LECTURA RECIŢA-MONTANĂ

Fig. 6. — Reuniunea română de lectură din Reciţa-Montană.

(un exemplu tipic îl constituie ,,Reuniunea de citire şi cântări din Oraviţa-Română'' şi altele).

În miezul repertoriului de cîntece româneşti din Reşiţa sînt prezenţi compozitorii noştri de frunte: G. Ştefănescu, D. Kiriac, T. Popovici, I. Mureşeanu, Filaret Barbu şi alţii. În mod deosebit sînt popularizate lucrările lui Ciprian Porumbescu, ca *Marşul călăreţilor*, *Cîntec de primăvară*, *Unde sînt eroii*, *Cîntecul tricolorului* şi altele. Lucrările corale ale lui G. Musicescu *Stăncuţa*, *Fii ai României*, *Oşteanul român* ş.a. ,precum şi lucrările corale ale cunoscutului compozitor bănăţean Ion Vidu ca: *Din şezătoare*, *Lugojana*, *Serenadă*, *Răsunet de la Crişana*, *Răsunetul Ardealului*, *Ştefan şi Dunărea* ş.a.

Sub raportul nivelului artistic mişcarea corală de amatori a muncitorilor reşiţeni a vădit un progres continuu, ridicîndu-se la abordarea unor bucăţi corale din ce în ce mai grele din muzica naţională şi universală. (Din muzica universală piesele corale mai răspîndite în cadrul programelor reuniunilor reşiţene au fost corurile din opere, de ex.: *Corul soldaţilor* din opera *Faust* de Gh. Gounod ş.a.).

Activitatea artistică a muncitorilor reşiţeni români a fost multilaterală, introducînd pe lîngă arta muzicală şi arta dramatică de amatori. Tinerii muncitori artişti amatori reuşesc să asigure o continuitate şi în direcţia acestei activităţi. Ţinînd seama de faptul că tradiţia limita numărul de reprezentaţii ale unei piese de teatru la una singură, rareori două, artiştii amatori muncitori au trebuit să depună mari eforturi în vederea prezentării de noi şi noi piese de teatru. Programele artistice teatrale erau întocmite în special din comedii şi feerii. Dintre piesele jucate de muncitorii reşiţeni în perioada la care ne referim cităm: *Cinel-Cinel*, *Angheluşa*, *Cucoana Chiriţa în voiagiu*, *Cetatea Neamţului*, *Piatra din casă*, *Florin şi Florica* — din piesele lui Vasile Alecsandri; *Ruga de la Chizătău*, *Sărăcie lucie*, *Mîţa cu clopot* — comedii populare de Iosif Vulcan; *Cornul fărmăcător*, basm în 4 acte, localizare de E. Biju; *Ileana Cosînzeana, subiect fantastic luat din gura basmelor* — prelucrare de I. Velceanu după Ţinţariu ş.a.

În programele lor reuniunile reşiţene continuă de asemenea tradiţiile mai vechi ale teatrului popular local, piesele cele mai iubite dintre acestea fiind: *Iancu Jianu* şi *Pintea-Viteazu* (fig. 7).

Activitatea dramatică a reuniunilor corale muncitoreşti reşiţene s-a extins şi în legătură cu spectacolul de operetă. În această direcţie remarcăm prezentarea operetei *Crai nou* de Ciprian Porumbescu, operetă ce a figurat în programele mai multor reuniuni artistice bănăţene în respectivii ani (fig. 8). Muncitorii reşiţeni au prezentat pentru întîia oară în Transilvania tabloul muzical *La şezătoare* de Tiberiu Brediceanu (9 mai 1910).

Presa vremii exprimă elogii la adresa talentului artiştilor amatori, muncitori reşiţeni, a măiestriei la care au ajuns în interpretarea rolurilor. În legătură cu reprezentarea piesei *Ruga de la Chizătău* ziarul ,,Drapelul'', în foiletonul intitulat: *O seară în Reciţa*, scrie următoarele: ,,. . .Sceneria a fost admirabilă, prezentarea diletanţilor cuceritoare şi de tot succesul. Acei voinici, cari ziua, noaptea „tocesc ferul cald, oţelul rece", au pătruns perfect în viaţa sufletească şi modul de a simţi al ţăranului plugar de pe şes. Fiecare şi-a înţeles rolul şi l-a predat cu succes" („Drapelul", nr. 3, 1903). La fel de favorabilă este presa vremii şi în legătură

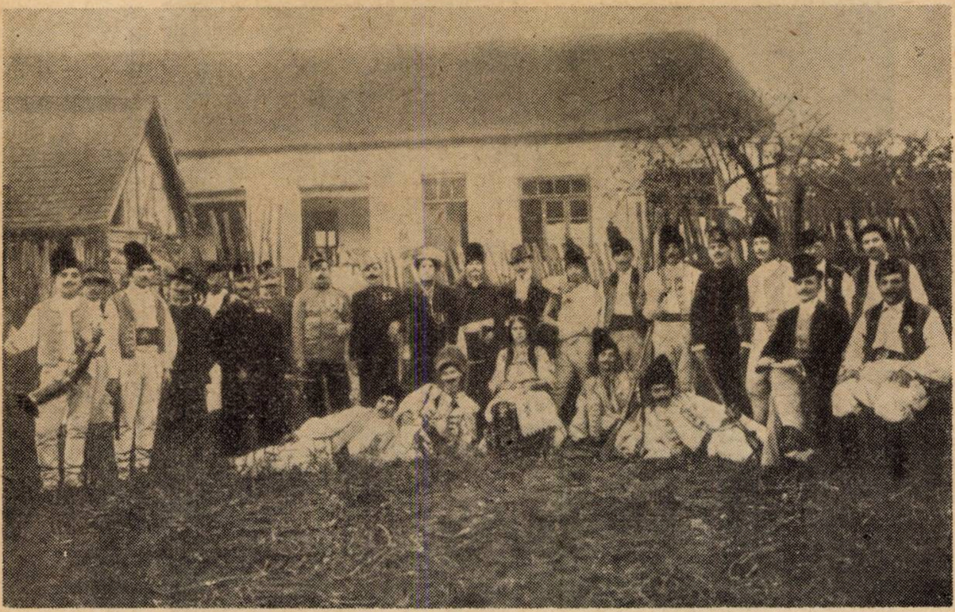


Fig. 7. — Reprezentarea piesei Iancu-Jianu prin 1900.

cu reprezentarea altor piese. Despre piesa *Cine era* de Eugen Lovinescu se scrie că a fost reprezentată fără greş şi într-o aleasă limbă românească.

Reuşind să se facă cunoscuţi şi apreciaţi de contemporani, muncitorii reşiţeni au avut legături strînse cu numeroşi oameni de artă, compozitori şi artişti contemporani din toate regiunile ţării noastre; cu mulţi dintre aceştia au intrat în corespondenţă, pe unii i-au ales membri de onoare ai reuniunii din Reşiţa-Montană. Astfel s-a întreţinut corespondenţă cu D. G. Kiriac, G. Musicescu, I. Vidu ş.a.; iar Ciprian Porumbescu, G. Dima, G. Musicescu, I. Vidu au fost aleşi membri de onoare ai reuniunii.

Reşiţenii au fost vizitaţi la sfîrşitul secolului trecut de artişti români de seamă: de „Societatea de teatru" a artistului I. D. Ionescu (1878), de trupa artistului G. A. Petculescu, originar din Reşiţa, de Dumitru Popovici (1885), de cîntăreaţa Maria Dima (1902), unii revenind în repetate rînduri.

Un document ilustrativ pentru sfîrşitul secolului trecut asupra pieselor muzicale prezentate artiştilor amatori muncitori reşiţeni este programul artistic muzical din 21 martie 1885, cu ocazia turneului amintit

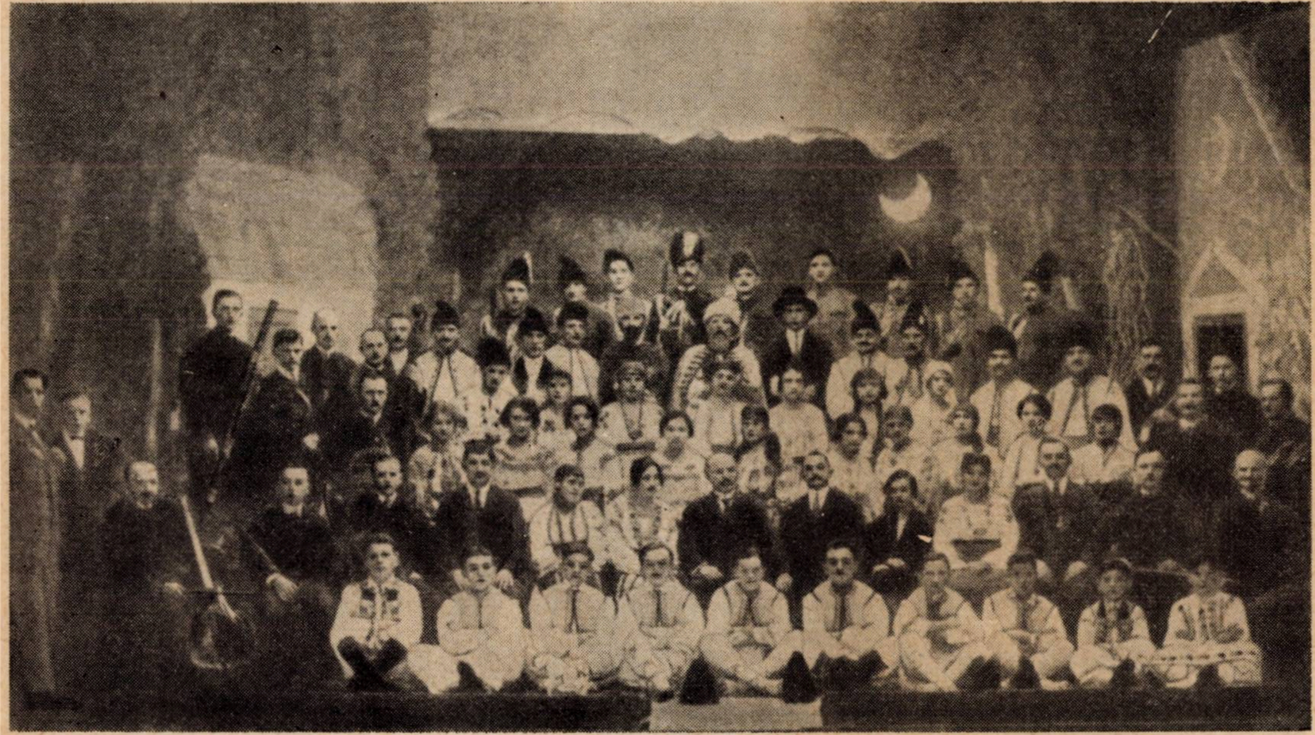


Fig. 8. — Reprezentarea operetei *Crai-nou* la Reşiţa-Montană de către coriştii Reuniunii române de cîntări şi musică din Reciţa-Montană.

al artistului D. Popovici organizat în colaborare cu reuniunile muncitoreşti locale. D. Popovici prezintă piese de Suppé, Schubert, Wagner, iar dintre piesele româneşti compoziţia Tudor Vladimirescu de G. Brăţianu ; muncitorii reşiţeni români prezintă piesele lui Ciprian Porumbescu, *Tricolorul* şi *Unde sînt eroii.*

Dintre compozitorii români care au vizitat reuniunile reşiţene amintim pe G. Dima şi I. Vidu. Reproducem mai jos un fragment din cuvîntarea ţinută de G. Dima în faţa muncitorilor din Reşiţa în ianuarie 1902 : „M-am minunat azi văzînd uriaşele maşinării şi fabrici ce le aveţi aici, dar mai mult admir frumoasa societate de cîntări ce v-aţi format. Ţineţi la ea ca şi pînă acum, căci cîntarea este puterea nevăzută care îndoaie şi cultivă inima omului, întocmai ca puterea uriaşă şi nevăzută care îndoaie şi dirigă giganticile turbine din fabrici".

În septembrie acelaşi an, cu ocazia adunării la Reşiţa a învăţătorilor români din Dieceza Caransebeşului, muncitorii corişti români, într-un cadru solemn oferă compozitorului Ioan Vidu o coroană de lauri, semn de dragoste şi admiraţie pentru maestrul artei naţionale româneşti din Banat. Surprins şi impresionat de gestul neaşteptat, Ioan I. Vidu a mulţumit atît verbal cît şi printr-o scrisoare deschisă publicată în ziarul „Drapelul" : „Onoratei Reuniuni Române de cânt şi musică . . .", „Dacă acest dar venea de la împăraţi sau regi nu-mi făcea atîta bucurie ca şi cum mi-a făcut-o venind de la Voi, căci : a. Voi sînteţi aceia cari înţelegeţi pulsul inimei mele ; b. Voi sînteţi aceia, a căror inimă bate deopotrivă cu a mea şi c. Voi sînteţi aceia cari însufleţindu-vă pe Voi mă însufleţiţi pe mine" („Drapelul", nr. 148, 1902).

Strînsa legătură dintre reuniunile corale române muncitoreşti din Reşiţa şi fruntaşii culturii noastre muzicale din Bucureşti, Iaşi, Braşov, Craiova, Lugoj ş.a. stă mărturie activităţii plină de osîrdii a muncitorimii române bănăţene, pentru unitatea naţională.

Repertoriul românesc constituit din cîntecul autohton de factură populară a avut un rol activ în direcţia afirmării luptei muncitorilor români împotriva asupririi naţionale în condiţiile sociale de după 1867 cînd lupta de eliberare socială şi naţională de sub jugul claselor dominante austriece şi maghiare formează trăsătura de căpetenie a istoriei social-politice a Transilvaniei.

La începutul secolului nostru muncitorii români reşiţeni corişti se încadrează într-o nouă şi desebit de importantă activitate artistică-muzicală şi anume într-o reuniune cu caracter organizatoric *sindical.* Încă la sfîrşitul secolului al XIX-lea presa socialistă din România consemna dezvoltarea corurilor socialiste, importanţa şi rolul activ al artei socialiste. În articolul *Corul socialist* publicat de ziarul „Lumea Nouă" în 1896 se scria : „Nimeni nu poate contesta că arta şi în special muzica are un rol foarte important în propaganda socialistă. Pretutindeni unde mişcarea socialistă e mai dezvoltată, organizaţiile muncitoare au coruri măreţe cari executînd entuziastele cîntece socialiste, fac ca propaganda să fie şi mai activă, mişcarea muncitorilor şi mai entuziastă" („Lumea nouă", nr. 697, 1896).

Pătrunsă din ce în ce mai mult de ţelurile luptei sale politice, în condiţiile avîntului revoluţionar al mişcării muncitoreşti din Transilvania de după 1905, muncitorimea reşiţeană îşi organizează o activitate artistică muzicală în cadrul grupei locale a sindicatului muncitorilor în fier şi metal. La 22 noiembrie 1905 ia fiinţă o secţiune muzicală formată din corişti cu exclusivitate membri de sindicat — condiţie obligatorie la înscriere. Noua formaţie corală se intitulează : ,,Secţiunea de cîntări a muncitorilor în fier şi metal" (S. DEC. AM. INFE. ŞIM.), denumire ce se dă concomitent în trei limbi : română, germană şi maghiară (fig. 9).

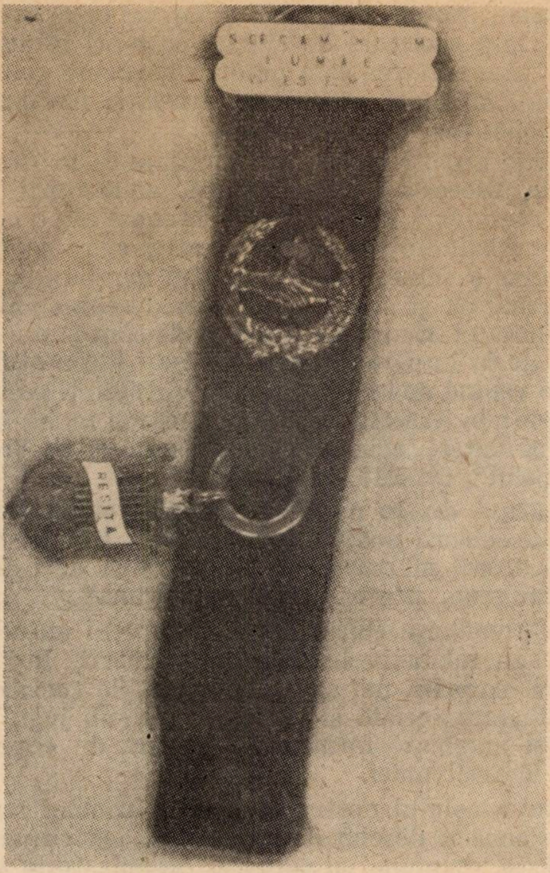


Fig. 9. — Insigna ,,Secţiunii de cîntări a muncitorilor în fier şi metal".

Participînd în mod activ la formarea secţiunii de cîntări, muncitorii români promovează şi de data aceasta cîntecele româneşti din patrimoniul de cîntece de factură populară, introducînd în acelaşi timp în program cîntecele muncitoreşti revoluţionare socialiste ale repertoriilor muncitoreşti din România. *Printre cele mai populare cîntece socialiste devin în acei ani în Reşiţa: Hora muncitorilor şi Sună trîmbiţa de alarmă.*

Muncitorii români reşiţeni continuă cu aceeaşi intensitate să participe la reuniunile corale artistice afiliate la mişcarea artistică naţională generală a românilor bănăţeni despre care am vorbit mai sus, concomitent cu o participare activă, plină de iniţiativă, a coriştilor români în calitatea lor de membri ai secţiunii de cîntece a sindicatului local.

THE RUMANIAN WORKERS OF REŞIŢA AND THEIR CULTURAL AND ARTISTIC MOVEMENT AT THE END OF THE 19th AND BEGINNING OF THE 20th CENTURIES

At a time when the Rumanian masses in Transylvania were experiencing a twofold oppression — i.e. class exploitation and national oppression — the Rumanian workers in this territory, while unfolding their revolutionary class struggle, joined in the general movement of the Rumanian people aimed at asserting their strength and national unity.

By taking some documents of local character as her starting point, the author examines the problem of the participation of the Rumanian industrial workers from Reşiţa in the cultural and artistic movement at the close of the 19th century and the beginning of the 20th.

In 1872 the Rumanian workers in Reşiţa-Montana formed a musical society called "The Rumanian Choir" which subsequently changed its name into "The Reşiţa-Montana Society of Songs and Music", while 1894 witnessed the coming into being of a workers' choir in Reşiţa-Română.

The two societies were engaged in a remarkable cultural and artistic activity promoting pieces of music which belonged both to the national and universal repertoire.

These societies helped popularizing the works of Rumanian composers such as Ciprian Porumbescu ("The March of the Horsemen", "Spring Song", "Where are the Heroes"), G. Muzicescu ("Stăncuţa", "Rumania's Song"), etc.

Direct links were established with a large number of contemporary Rumanian composers of the time. Many of them payed visits to the Reşiţa workers to encourage and guide their cultural and artistic activity through conferences and musical programmes. They expressed their admiration for the cultural and artistic activity at Reşiţa.

The Reşiţa workers became extremely active in introducing Rumanian folklore items into their programmes, thus creating the tradition of popular gatherings of folklore character e.g. "The Festival of the National Doina" (The *doina* is a national song of suffering and longing).

Beginning with 1905 a new society called "The Choral Section of the Steel and Metal Workers' Union" was formed in Reşiţa. It was through this society that the tradition of the old workers' songs and folklore was continued, together with those revolutionary workers' songs of socialist character that belonged to the general repertoire of the working class throughout Rumania.

CUNUNA — SĂRBĂTOARE A SECERIŞULUI

Cîntecele de seceriş din Năsăud-Transilvania (II)

ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR

V. MELODIA

1. TERMINOLOGIE

Denumirea folosită pentru cîntecul cununii, în mod obişnuit, variază de la un sat la altul. De obicei, în satele în care melodia are o formă mai simplă, neevoluată, cîntarea poartă numele de ,,gogĕ" — ,,gogĕa cunun'ii", denumire atribuită şi vechii melodii rituale de nuntă ,,gogĕa miresii". Cîntăreţele şi în general femeile din satele de unde s-au cules melodii de cunună, nu mai pot explica sensul cuvîntului ,,gogĕ". Întrebate, răspunsul lor este aproape întotdeauna acelaşi : ,,Noi̯ d'in bătrîn'i aşa am apucat, gogĕa".

În satele unde se cîntă variante mai evoluate din punct de vedere ritmic şi melodic, cîntecul poartă numele de ,,horḙa cunun'ii" (hore cu sens de melodie) sau ,,a cunun'ii".

În timpul din urmă, în unele sate melodia a fost înglobată de informatori într-un termen actual comun majorităţii producţiunilor muzicale populare în : ,,cîntec", ,,cînt'ecul cunun'ii".

Prin adăugarea atributului ,,cunună" la termenul general, se precizează caracterul ocazional, special al melodiei ce însoţeşte aducerea cununii. În nici o altă ocazie nu va mai fi auzită ,,gogĕa", ,,horḙa cunun'ii" sau ,,cînt'ecul cunun'ii", decît atunci cînd secerişul s-a terminat şi spicele cele mai bogate sînt împletite în cunună.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 1, p. 43 – 79, Bucureşti, 1965

2. RĂSPÎNDIREA TERITORIALĂ A TIPURILOR MELODICE. MENȚIUNI ASUPRA MELODIEI

Din studierea și sistematizarea materialului muzical, format din 31 de variante ale cîntecului cununii, am stabilit două tipuri de melodii, fiecare avînd cîte un subtip.

Unitatea cîntecului pe aria de extindere a obiceiului în zona cercetată de noi, se leagă de granițele fostului ținut al Năsăudului. Tipul cel mai răspîndit este tipul I. Urmărind pe hartă locurile unde se cîntă melodia tipului I, constatăm că ele se concentrează în centrul ținutului — pe valea Someșului Mare, urcînd apoi și pe văile afluenților acestuia, în satele de deal și munte : Rebrișoara, Rebra, Parva ; apoi Nepos, Feldru, Ilva Mică, Leșu, Maieru și Șanț (vezi harta). Variante ale acestui tip se cîntă și în Ilva Mare, trecînd coamele munților Bîrgăului în spre sud, în valea Bistriței (Susenii Bîrgăului). O variantă îndepărtată a acestui tip, pe care am denumit-o subtipul 1 al tipului I a fost culeasă în Bistrița Bîrgăului, tot pe valea Bistriței.

Cea mai concentrată formă a tipului II a fost culeasă în apusul ținutului, în partea de șes, în comuna Cristuri-Șieu, iar în sud în comuna Gledin a fost notată o variantă. Tot în sudul ținutului lîngă Reghin, în comuna Solovăstru, apoi mai departe în comuna Șieuț, sînt cîntate melodii de cunună, variante mai îndepărtate ale acestui tip.

În partea vestică a ținutului, în zona deluroasă, în satele : Salva, Coșbuc, Zagra, Mocod și Mintiu, se cîntă melodia încadrată în subtipul I al tipului II. Peste un spațiu mai mare în spre apus, depășind granițele ținutului Năsăud, în cîmpie, în comuna Căianul Mic, a fost culeasă încă o variantă din această ultimă categorie. Am ținut s-o dăm, pentru a cunoaște drumul parcurs de subtipul I al tipului II.

Dacă conturarea tipurilor a fost mai puțin grea, determinarea aproximativă a vechimii lor este destul de dificilă.

Urmărind geografic variantele celor două tipuri cu subtipurile lor, observăm că în ultimele sate dinspre munte, în comunele Șanț și Coșbuc, se cîntă exemplarele cele mai ornamentate. Dacă ținem seamă de izolarea acestor așezări de munte, în care de obicei producțiile folclorice se păstrează timp mai îndelungat în forme mai arhaice, am fi îndreptățiți să luăm variantele culese aici ca exemplare reprezentative.

Coborînd pe firul văilor pînă în satele de șes, constatăm că variantele sînt din ce în ce mai simple, mai puțin ornamentate. Am putea crede că datorită procesului de uitare, treptat, aici în cîmpie, melodiile au devenit mai schematice. Cercetînd însă origina satelor de munte, Șanț și Coșbuc, am constatat că ele au fost întemeiate prin „roirea" populației din satele aflate în josul văii și nu invers. Acest fel de întemeiere a satelor pare a fi o caracteristică a ținutului. Melodiile culese în comunele din șes sînt mai simple, fără prea multe melisme, de cele mai multe ori cuprinzînd într-un singur rînd melodic pilonii pe care se brodează variațiile melodico-ritmice ale variantelor culese în satele de dealuri și munte. Sîntem îndreptățiți să credem că, melodiile de cunună în formă simplă, dar concentrată din punct de vedere ritmico-melodic, sînt cele mai arhaice, nu numai pentru că satele din care au fost culese sînt mai vechi, dar şi, mai ales, pentru că aceste sate sînt aşezate într-o regiune mai de şes, unde cultivarea grîului este mai puţin dificilă şi are o pondere mai mare în economia locală.

Cunoscînd în prealabil celelalte tipuri transilvănene ale cîntecului de seceriş şi comparînd între ele tipurile din Năsăud, se poate observa că tipul I, chiar dacă porneşte şi el tot de la un rînd melodic apare într-o formă mai nouă, mai ornamentată decît tipul al II-lea care este mai aproape de cele din restul Transilvaniei. În zonele de munte cu aşezări omeneşti mai recente, ocupaţia de bază a locuitorilor ai căror strămoşi au fost agricultori a fost şi rămîne creşterea vitelor. Aici variantele bogat ornamentate atît din punct de vedere ritmic cît şi melodic, cîntate într-o mişcare largă rubato, au suferit într-o oarecare măsură, prin ocupaţia de bază a locuitorilor, influenţa directă a stilului repertoriului instrumental păstoresc, foarte viu în toată regiunea, executat din fluier. Proporţia „noului" mai sus citat, ca formă melodico-ritmică în exemplarele tipului I, trebuie înţeleasă însă în raport cu vechimea obiceiului la populaţia ţinutului. Ţinînd seamă de relaţiile economico-sociale s-a constatat că teritoriul periferic este aproape întotdeauna mai conservator din punct de vedere al formei de păstrare a obiceiurilor, atunci cînd nu este în contact puternic cu ţinuturile învecinate. Aici întîlnim şi o întărire a regulii şi o excepţie şi anume, marginile dinspre cîmpie au menţinut forma cea mai simplă a melodiei, iar marginile dinspre munte cuprind forma cea mai evoluată a melodiei.

Melodia cîntecului cununii, datorită faptului că aparţine unui ritual străvechi, bine păstrat, a fost şi ea bine conservată, de aceea variantele sînt apropiate între ele, iar variaţiile nu duc spre alte noi cîntece ca în cîntecul propriu-zis. Cîntecul cununii este aşadar ca şi celelalte melodii rituale un cîntec cristalizat în forme stabile, ce nu evoluează dînd naştere altor melodii aşa cum se întîmplă în celelalte genuri. Evoluţia lui nu poate avea loc decît în cadrul propriului gen.

Ca şi în cazul cîntecelor rituale de nuntă şi înmormîntare melodia cîntecului de seceriş rămîne aceeaşi în tot timpul procesiunii de la holdă la casa gazdei, făcîndu-l impunător prin intonarea puternică şi mişcarea largă.

Cîntecul cununii nu se poate executa, în cadrul obiceiului, de către o singură persoană, — care să poată improviza variaţii ritmice şi melodice după inspiraţia şi starea sufletească a momentului — şi nici de către întreaga colectivitate ce ia parte la alaiul aducerii cununii. Melodia este intonată numai de grupul de fete şi femei din jurul fecioarei care poartă cununa de spice. El este exclusiv un cîntec de grup feminin, îngrădit în realizare de însăşi posibilităţile tehnice vocale respective inerente colectivităţii.

Privind transcrierea grafică a unei melodii de cunună de tipul I în forma mai evoluată (înflorită), exemplul nr. 18, s-ar putea crede că bogăţia ornamentelor ce le cuprinde face din ea o piesă imposibil de cîntat în grup. Numai ascultînd efectiv cîntecul cununii se poate verifica perfecta sincronizare a vocalizelor cîntate liber. Cîntecul este auzit o singură dată pe an, așa încît fetele care-l cîntă nu pot avea ocazia să-l repete de prea multe ori. De aceea înainte de plecare în procesiune sînt chemate neveste sau femei bătrîne, împreună cu care tineretul repetă melodia pînă cînd aceasta este învățată bine, adică așa cum au cîntat-o aceste femei cînd erau tinere. Spre deosebire de alte genuri, cîntecul de seceriș este astfel păstrat aproape nemodificat, doar ușor variat și aceasta la intervale mari de timp[37]

3. VERS

Versul cîntecului de seceriș din ținutul Năsăud este întotdeauna de opt silabe, catalectic sau acatalectic, cu accente ce-l grupează în patru picioare metrice de cîte două silabe, prima accentuată iar a doua atonă :

I		I		I		I	
⌣	⌣	⌣	⌣	⌣	⌣	⌣	⌣
„Ca	lu	mi	na	cea	de	cea	ră”

Nu întotdeauna accentul metric al versului corespunde cu accentul tonic, de aceea în scandare se pot întîlni aceleași silabe accentuate diferit.

Nu am întîlnit nici o variantă cu vers de șase silabe, așa cum sînt în cîntecele de cunună din sudul Transilvaniei[38].

Atunci cînd ultima silabă lipsește și versul se sfîrșește cu o consoană, se adaugă de obicei o vocală *e*, *o*, *u*, formînd astfel silaba a 8-a, ca în varianta *nr. 14* din comuna Șanț : „Dimineața ne-am sculat*u*”, sau în *nr. 7* din comuna Leșu : „Din sus de la răsărit*u*”. Atunci cînd versul de șapte silabe se termină cu o vocală, completarea silabei a 8-a se face adăugîndu-se încă o vocală, ca în varianta *nr. 5* din Parva : „Secerat-o fetele*o*”, sau adăugîndu-se silabele *re*, *lu*, de exemplu *nr. 11* din Susenii Bîrgăului : „Cui aducem cununa*re*” sau *nr. 27* din Mocod, „Cine aduce cununa*lu*”.

---

[37] Este interesant de comparat din acest punct de vedere culegerea făcută de la aceeași informatoare, Ioana Iugan, din comuna Șanț, în anul 1935 și cu 20 de ani mai tîrziu, *Ex. nr. 16* cules în 1935 și *Ex. nr. 14, Ex. nr. 18,* culese în 1955. De asemenea, culegerea din comuna Leșu, *Ex. nr. 7* din 1935 și *Ex. nr. 8* din anul 1955. În cursul expunerii vom dezvolta mai pe larg această problemă.

[38] Dealul Mohului, variantă citată de Ion Ionică în *Dealul Mohului,* București, 1943, p. 153.

Dealul Mohului
Umbra snopului
Cine se umbrește
Și se tot sfădește ?
Sora soarelui
Și cu-a vîntului
Ele se umbreau
Și se tot sfădeau
Care sunt mai mare ?
Sora soarelui,
Ea din grai grăia :
„Că eu sînt mai mare
Că frate-mio-i soare
El cînd se ivește
Lumea încălzește”.
Sora vîntului
Ea din grai grăia :
„Că ieu sînt mai mare
Că frate-mio-i vînt
El cînd se ivește
Lumea răcorește
Că vînt de n-ar fi
Oameni-ar muri
Oamenii la plug
Și boii la jug”.

Două exemplare, *nr. 19* din Bistrița Bîrgăului și *nr. 26* din satul Coșbuc au primit influența cîntecului propriu-zis mai nou, făcînd completarea silabei a 8-a a versului cu silaba *mă* și *măi*.

Sînt cazuri cînd ultima silabă (a 8-a) este omisă ca în variantele din Rebra, *nr. 1* și *2* și varianta din Parva *nr. 5* : „Coborîm din deal cu pcia*t'* ", în loc de : „Coborîm din deal cu pciatră".

Încă o particularitate a folclorului vechi muzical românesc găsită și în cîntecul cununii este adăugarea la început, sau intercalarea în mijlocul cîntecului a unui sunet am putea spune surd, a cărui intonare se face fără o articulare precisă a unei consoane sau vocale. Cîteodată este clar, altă dată abia perceptibil, dar marchează întotdeauna o valoare de timp foarte scurtă, totuși măsurabilă. Au fost însemnate convențional asemenea sunete cu consoanele *m*, sau *n*. În varianta *nr. 5* din comuna Parva, apare în afară de primul rînd melodic la toate celelalte în interior. Aceste sunete apar cîteodată chiar în interiorul cuvintelor ca în *nr. 5* din comuna Parva.

Anacruze nu există în nici o variantă, nici în cele cîntate individual. În varianta din Parva *nr. 5* care este cîntată de o singură cîntăreață, apare în afară de primul rînd melodic, la fiecare din celelalte, o anticipare formată dintr-un sunet scurt la fel cu cel din interiorul cîntecului. Pentru că la cîntecele executate în grup nu apare această particularitate am putea considera aici o excepție motivată de faptul că melodia este cîntată în exemplul dat de o singură persoană, aducînd cu aceasta unul din elementele solistice ale cîntecului popular românesc.

Făcînd parte dintr-un ritual străvechi, cîntecul cununii atît cel vechi cît și cel presupus în formă mai nouă, nu are refren. Am găsit însă trei variante din tipul al II-lea, una din comuna Gledin *nr. 21*, alta din Șieuț *nr. 23* și ultima din comuna Solovăstru *nr. 22* care încep cu invocația „Doamne", amintind prin aceasta o palidă influență a bisericii asupra obiceiului și totodată marcînd oarecare legături cu colindele.

Versurile se înșiruiesc unele după altele, fără să marcheze strofe, în grupe de două cîte două.

Și aici ca în toată poezia populară românească, rima este împerechiată și alternează uneori cu asonanțe.

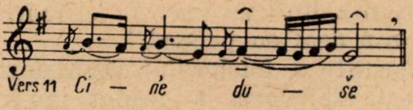
4. STRUCTURĂ

Structura cîntecului de cunună se prezintă în două forme : una mai veche într-un singur rînd melodic A, și alta presupusă mai nouă în două rînduri melodice A, B.

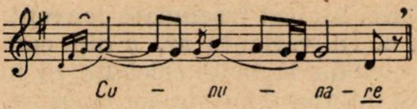
Exemple cu un singur rînd melodic din tipul I : Primele 18 exemplare (vezi materialul). Exemple din tipul al II-lea : *nr. 20* din Cristuri Șieu și *nr. 21* din Gledin.

Exemple cu două rînduri melodice din tipul I : ultimul exemplar *nr. 19* din Bistrița Bîrgăului. Exemple din tipul II : *nr. 22* din Solovăstru, *nr. 23* din Șieuț, *nr. 25* din Coșbuc, *nr. 26* din Coșbuc, *nr. 27* din Mocod, *nr. 28* din Suplai, *nr. 30* din Mintiu și *nr. 31* din Zagra.

Fraza melodico-ritmică se desfăşoară întodeauna pe un rînd melodic, iar motivul cîteodată pe jumătate de rînd melodic, pe un hemistih. Exemplul din tipul I *nr. 3* Rebrişoara ;

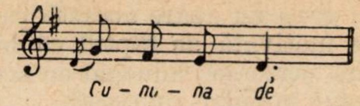


este primul motiv melodico-ritmic ;

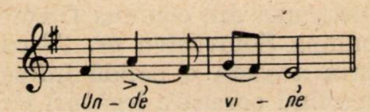


al doilea motiv melodico-ritmic.

Exemplul din tipul al II-lea *nr. 20* din Cristuri Şieu :



primul motiv melodico-ritmic ;



al doilea motiv melodico-ritmic. Ca şi în melodia de nuntă şi în general în cîntecele rituale, această concentrare melodică pe fragmente mici constituie în majoritatea cazurilor un element esenţial al structurii melodice arhaice.

Atît în exemplarele giusto cît şi în cele rubato, melodia şi ritmul se organizează în motive şi celule îmbinate în mod variat. În foarte multe variante motivul melodic corespunde cu motivul ritmic, iar ritmul este strîns legat de metrica versului.

5. MIŞCARE ŞI RITM

Din cercetarea celor 31 de exemplare ale cîntecului de cunună culese în ţinutul Năsăud am constatat că tipul I se caracterizează printr-o mişcare liberă, tempo rubato, sau poco rubato. Excepţie fac următoarele piese : *nr. 10* din Nepos, care păstrează măsura de $\frac{4}{4}$ şi varianta din Leşu *nr. 8* cu măsura de $\frac{3}{4}$. Exemplarul *nr. 19* are ca trăsătură deosebitoare faţă de exemplarele tipul I, o mişcare foarte puţin rubată în care se înscrie clar măsura de $\frac{6}{8}$. Aşadar în acest exemplar chiar dacă scara melodică a evoluat de la arhaicul fragment de trei sunete la şase sunete, ritmica a păstrat-o în formule evidente, cu accente ce marchează o măsură constantă.

Tipul al II-lea are un tempo mai giusto decît tipul I. Tendinţa către poco rubato se observă mai ales la rîndul al doilea melodic şi în special către cadenţă.

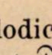
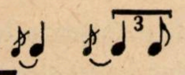
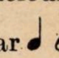
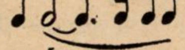
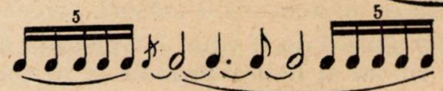
Măsura predominantă pentru acest tip este de $\frac{3}{4}$. Mai puţin se întîlneşte $\frac{4}{4}$. Două exemplare *nr. 25* şi *nr. 26* grăbeşte într-atît finalul încît se contureză clar măsura de $\frac{2}{4}$ în rîndul doi melodic.

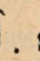
Credem că melodiile cîntecelor de seceriş descind dintr-un tempo giusto, ţinînd seamă că aceste cîntece aparţin, ca şi colindele, unui străvechi obicei şi că erau cîntate în colectiv, nu individual. Cele de faţă le socotim variante actuale ale melodiilor giusto ce însoţeau obiceiul. Bătrînele şi în general maturii de la care învaţă tineretul melodiile, au tendinţa către o execuţie rubato.

Mişcarea lentă şi execuţia rubato a cîntecului de seceriş variază din punct de vedere metronomic pentru tipul I între 36 şi 60 pătrimea, iar pentru tipul al II-lea între 46 şi 80 pătrimea.

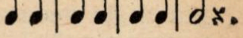
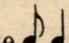
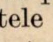
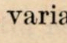
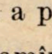
Piciorului metric al versului îi corespund formule ritmice din valori de pătrimi, doimi şi doimi cu punct pentru tipul I, rămînînd ca valoare de bază pătrimea şi nu optimea, iar tipului II îi corespund formele ritmice din valori de optimi, pătrimi şi doimi. Atît în melodiile tipului II unde mişcarea este numai cîte o dată poco rubato, dar mai ales în cele din tipul I, unde mişcarea este aproape numai rubato, sau molto rubato, valorile primesc diferite lungimi. Prin cîntarea lentă rubato, ritmul melodiilor din tipul I păleşte într-o aparentă aritmie. De exemplu *nr. 5* din Parva, *nr. 17* şi *nr. 18* din Şanţ etc. Cu toate acestea schema ritmică se poate reconstitui în toate cazurile.

Divizarea unităţii de timp se face melismatic. Exemple se pot vedea în ori care variantă.

Formulele ritmice sînt construite din celule pe care le numim binare de tip piric ♩ ♩ şi din celule ternare ♩ 𝅗𝅥 de tip iambic, pentru a păstra pe deoparte unitatea de timp pătrimea, iar pe de altă parte denumirile consacrate. La variantele cu un singur rînd melodic ale tipului I, se observă tendinţa de a păstra egală prima celulă ritmică ♩ ♩ chiar dacă prezintă cîte o dată unele alungiri. Trecînd cu privirea peste întreg tabloul variantelor se poate vedea clar cum din această aşa-zisă întîmplătoare alungire, s-a ajuns în melodiile mai evoluate la o stabilire definitivă din ♩ în 𝅗𝅥 a părţii a doua a primei celule ritmice, timpul alungindu-se din nou în unele variante mai noi. Alungirile şi chiar ritmul de bază nu rămîne niciodată pe aceleaşi sunete într-o singură valoare, ci apar subdiviziuni melismatice dependente de mersul melodic. Astfel,  este cîntat  ca în varianta din Leşu *nr. 7*, iar  este cîntat  ca în varianta din Şanţ *nr. 15*, sau  ca în varianta din Parva *nr. 5* etc.

La toate variantele începutul primului picior metric se face cu pătrime. Al doilea picior metric, spre deosebire de celelalte, deşi i se dă şi lui diferite alungiri, este mai invariabil, păstrînd cu mici excepţii egalitatea părţilor componente . Singura varianta din Bistriţa Bîrgăului *nr. 19* are un ritm ternar constant provenit probabil tot din cel binar.

Sistemul ritmic al tipului II este parlando, exceptînd cîteva cazuri. Cercetînd ritmul acestui tip se poate deduce că varianta cu un singur rînd melodic *nr. 21* din Gledin, poate constitui sîmburele din care au derivat celelalte variante cu două rînduri melodice *nr. 22* din Solovăstru şi *nr. 23* din Şieuţ, trecînd peste refren.

Simetria celulelor ritmice este perfectă la toate variantele . La grupul mai sus amintit se adaugă din punct de vedere ritmic varianta *nr. 29* culeasă în comuna Căianul Mic, în care doar ultimul picior diferă din cauza versului acatalectic. De asemenea varianta cu un singur rînd melodic *nr. 20* din Cristuri Şieu, poate fi considerată nucleul ritmic al variantelor cu două rînduri melodice din comunele Coşbuc *nr. 25* şi *nr. 26*, *nr. 24* din Salva, *nr. 28* din Suplai, *nr. 27* din Mocod, *nr. 30* din Mintiu şi *nr. 31* din Zagra. Aici primul picior nu corespunde din punct de vedere ritmic; al doilea prezintă o diferenţă şi anume: în varianta cu un rînd melodic din Cristuri Şieu este , iar în variantele cu două rînduri melodice s-a mărit la , rămînînd în această formă la toate variantele; doar în Mocod *nr. 27* are o infimă alungire a părţii a doua a piciorului . Piciorul trei coincide perfect la toate variantele menţionate, în amîndouă rîndurile melodice; iar piciorul patru coincide numai în primul rînd melodic, în al doilea versul fiind catalectic în toate variantele cu două rînduri melodice în afară de cea din Suplai *nr. 28* rămîne . Şi în piciorul patru apar în variantele cu două rînduri melodice, mici alungiri, de exemplu alungirea părţii a doua a piciorului din primul rînd melodic, ca în varianta din Suplai , sau a amîndouă părţilor piciorului din rîndul doi melodic din aceeaşi variantă . Este de remarcat tendinţa de a păstra tetrapodia de tip piric.

Fragmentul melodic de început pe invocaţia „Doamne” este construit pe un picior de tip iambic ♩ 𝅗𝅥 la exemplarele din Gledin *nr. 21* şi Solovăstru *nr. 22*. La varianta din Şieuţ *nr. 23* refrenul este construit pe un picior de tip spondeu 𝅗𝅥 𝅗𝅥.

6. AMBITUS

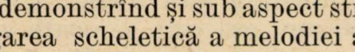
Melodiile din tipul I ar părea că sînt cîntate unele pe un ambitus de sextă mare şi altele de septimă mică. Realitatea este însă cu totul alta, întrucît aceste extreme sînt atinse foarte rar şi numai prin apogiaturi sau sunete de sprijin atacate în majoritatea cazurilor la cvarta inferioară. Exceptînd apogiaturile şi salturile de obicei de cvartă, sunete apărute cu totul sporadic, melodia tipului I se reduce la o terţă mare, în cadrul căreia se revarsă o abundenţă de ornamente, ca în exemplarele din Rebrişoara *nr. 3*, Ilva Mică *nr. 6*, Şanţ *nr. 15*, *nr. 17*, *nr. 18*. Spre deosebire de tipul I melodiile tipului II sînt cuprinse fără excepţie numai în cadrul unei cvinte perfecte.

7. SCARA ŞI EVOLUŢIA EI STRUCTURALĂ

Reducînd melodia la sunetele principale, au apărut scări de un arhaism evident, demonstrînd şi sub aspect structural originea străveche a ritualului. Închegarea scheletică a melodiei a fost desăvîrşită însă din timpuri mult mai îndepărtate şi nici o influenţă a celorlalte genuri autohtone sau străine, cunoscute nouă, n-au clintit-o din tiparele ei pînă în zilele noastre.

Scările prepentatonice şi pentatonice sînt temelia melodică a cîntecului de seceriş din ţinutul Năsăud. În forma aceasta s-a menţinut atîta timp cît obiceiul a avut intensitatea unui ritual. În epoca noastră ritualul îşi schimbă funcţia devenind o ceremonie sărbătorească. Această evoluţie a început încă de cînd prefacerile economice burgheze au schimbat faţa satului arhaic, înlocuind economia închisă cu economia de schimb. Astăzi, revoluţia culturală este pe cale să desăvîrşească procesul acesta.

Melodia a primit şi ea noul, încercînd timid, apoi din ce în ce mai receptiv, în primul rînd completarea prepentatonicului, apoi umplerea accidentală, dacă nu definitivă, a scării pentatonice, adăugînd lărgirea ambitusului şi mergînd cu timpul către tonal.

Melodiile înglobate în tipul I cuprind în linii mari variante formate dintr-un tricord major, cu alunecare de secundă şi salt de cvartă inferioară 1 — V  . Cîntecul cununii cules pe valea rîului Rebra şi anume : două variante din comuna Rebra *nr. 1* şi *nr. 2*, alte două variante din satul Parva *nr. 4* şi *nr. 5* şi o variantă din comuna

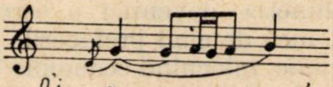
Rebrişoara *nr. 3*, este purtat pe un fragment de scară redus după cum am spus la o terţă mare. Sunetul *fa diez* de trecere în apogiatură, din exemplarele *nr. 1* şi *nr. 2* din Rebra, şi sunetul *re* înainte de cadenţă, ca în exemplarele mai sus citate, sau după sunetul final de cadenţă *sol*, ca în exemplarul din Rebrişoara *nr. 3* sînt elemente mai noi apărute în structura scării cîntecului, elemente ce deschid poarta variaţiilor şi instalării de noi trepte, aşa cum constatăm în variantele evoluate culese din satele de pe valea Someşului Mare şi anume: Feldru, Maier, Şanţ şi Leşu.

Toate exemplarele tipului I, spre deosebire de tipul al II-lea, abundă în apogiaturi inferioare. Majoritatea sunetelor purtătoare a unei silabe sînt atacate printr-o apogiatură, de multe ori un grup de două sau trei sunete alăturate inferioare cîntate repede şi uşor. Exemplul *nr. 5* din Parva. La acest fel de ornamentare a melodiei cred că a contribuit în bună măsură tehnica instrumentală a fluierului[39]. În cazul de faţă fiecare treaptă a purtat în ea mugurii evoluţiei prin bogăţia înfloriturilor însoţitoare. Cîteodată evoluţia a depins de posibilităţile artistice ale cîntăreţelor, mai ales atunci cînd execuţia era individuală, aşa cum este cazul în următoarele exemplare: *nr. 5* Parva, *nr. 6* Ilva Mică, *nr. 14*, *nr. 16*, *nr. 17*, *nr. 18*, ultimele patru din comuna Şanţ, sau în colectiv de cel mult două persoane, ca în exemplarele: *nr. 3* Rebrişoara, *nr. 15* Şanţ.

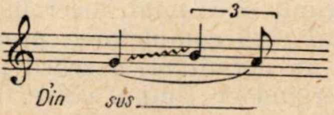
Atunci cînd una din trepte s-a modificat pentru a fi înlocuită eventual cu alta, nu s-a făcut deodată, ci în chip lent, dînd din valoarea ei apogiaturilor însoţitoare de la începutul sau sfîrşitul ei. Întotdeauna grupul de sunete înlocuitoare a unei trepte cuprinde într-o valoare mai mică sau mai mare sunetul de bază (vezi tabloul variantelor).

Treapta cea mai bogat ornamentată este treapta a 3-a *si*. În jurul ei s-au brodat cele mai multe melisme, aşa cum se poate vedea din cele mai înflorite exemplare: *nr. 15*, *nr. 16*, *nr. 17*, *nr. 18*, *nr. 14* din Şanţ. Treapta nouă instalată *sol*, cuprinde aproape întotdeauna şi treapta părăsită sub formă de apogiatură, broderie sau échappé, în valoare ce ajunge cîteodată egală cu valoarea treptei noi.

Exemple: 1) *nr. 6* din Ilva Mică.



2) *nr. 8* din Leşu

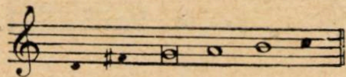


---

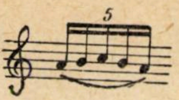
[39] Unele femei de la sate, cu voci frumoase, şi-au trăit viaţa alături de bunii trişcaşi, însuşindu-şi o dată cu repertoriul şi stilul instrumental. Prin creaţiile lor artistice au devenit adevărate personalităţi ce au rămas în faţa colectivităţii satului ca un exemplu luminos, către care tind toţi ceilalţi creatori muzicali locali. Aşa este cazul şi al tinerei informatoare Bîrte Saveta, de 27 ani, din comuna Parva, care a preluat de la mama sa stilul vocal înflorit din cîntec şi a redat cea mai ornamentată „goge a cununii" din categoria celor mai arhaice: *Ex. nr. 5*, spre deosebire de grupul de femei de peste 60 de ani (una singură de 49) din acelaşi sat, care a cîntat „gogea cununii" mai puţin ornamentată *Ex. nr. 4*, din aceeaşi categorie. (Documentele nu cuprind întotdeauna numele şi vîrsta informatorilor).

În exemplarele mai evoluate scheletul melodic s-a păstrat mai bine în executarea celui de-al 2-lea vers. Exemple : *nr. 7* şi *nr. 8* din Leşu, *nr. 14*, *nr. 15*, *nr. 6* din comuna Şanţ.

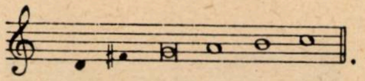
Trecerea fugară prin treapta a 4-a *do* pe prima silabă a cîntecului în varianta *nr. 5*, trecere efectuată în aparenţă dintr-o îmbogăţire a ornamentaţiei, se repetă periodic la versurile 1, 3, 5 etc., amplificînd scara melodiei la :



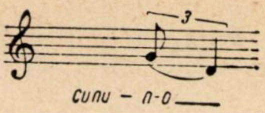
Introducerea noului sunet treapta a 4-a se face după cum se observă chiar pe prima silabă a versului 1, 3, 5, într-o formulă melismatică. De remarcat însă că în acest grup de sunete treapta a 4-a este auzită o singură dată, pe cînd treapta a 3-a, sunetul de bază, este auzit de două ori. Desenul formulei melodice pare un leagăn comod şi sigur pentru sunetul de vîrf

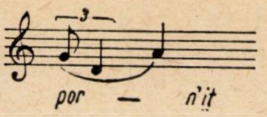


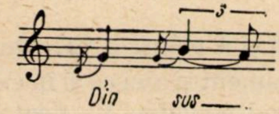
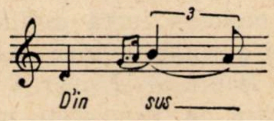
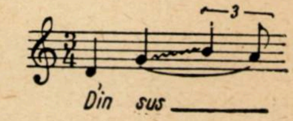
do, sunet ce va prinde atîta putere pînă cînd va constitui în mod hotărîtor punctul de plecare al celui de-al doilea rînd melodic, ca în exemplarul din Bistriţa Bîrgăului *nr. 19*. Formula melodică de mai sus, cu o mică schimbare, se mai găseşte în exemplarele din Ilva Mică *nr. 9* şi Ilva Mare *nr. 6*, tot pe prima silabă, dar a versului 2, marcînd astfel o treaptă mai departe spre îmbogăţirea melodiei cu cel de-al doilea rînd melodic. În varianta *nr. 4* executată de femeile bătrîne, treapta a 4-a apare atacată direct şi pe primul timp, dar abia la versurile 3 şi 4 printr-o valoare de ♪., deci mai mare decît în cvintolet. Pentru un moment şi aici ca şi în exemplarul *nr. 5* poate lăsa impresia unui al doilea rînd melodic. Nu poate fi considerat astfel întrucît în exemplarul *nr. 4* primele două versuri au fost cîntate după tiparul unui singur rînd, iar în versurile 3 şi 4 doar în prima silabă este inclus sunetul treptei a 4-a. Silaba a doua rămîne în drumul ei melodic pe treapta a 2-a şi insistă pe treapta a 3-a de unde a generat. Pe silaba a treia melodia intră definitiv pe făgaşul melodic cîntat de primul vers, deci a rîndului întîi. Această treaptă inexistentă în cele două exemplare din Rebra *nr. 1* şi *nr. 2* considerate mai vechi, apare cîteodată în chip şovăitor în variantele mai noi din Parva, alternînd apariţia din două în două versuri ca în *Ex. nr. 5*, sau ivindu-se după o prealabilă aducere aminte, sau dorinţă de îmbogăţire melodică, abia în versurile 3, 4, ca în *Ex. nr. 4*, dînd impresia că ar fi vorba de două rînduri melodice. În varianta *nr. 10* din Nepos, treapta a 4-a este cîntată pe primul timp al versului doi, cu valoare de pătrime, purtătoare a două scurte apogiaturi. În acest fel este început procesul de creație al celui de-al doilea rînd melodic al tipului I, prin introducerea treptei a 4-a ca o expansiune a melodiei spre mai multă lumină. Ambitusul melodiei s-a extins astfel definitiv la un tetracord major, cu adaosurile *fa diez* şi *re*, deocamdată lipsite de prea mare importanță

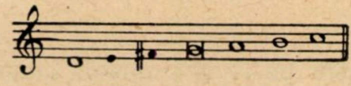


Acelaşi lucru se întîmplă şi cu *re* treapta a V-a. Mai întîi apare către cadență ca o alunecare foarte scurtă, ca în exemplarele *nr. 1* şi *nr. 2* din Rebra, apoi în acelaşi loc, dar cu o valoare mai prelungită din ♪ în ♩ (din triolet) în variantele *nr. 7* şi *nr. 8* din Leşu, iar mai





tîrziu variind în valori de ♪, ♩, ♩., .., 𝅗𝅥 în celelalte exemplare considerate mai noi. Treapta a V-a apare mai întîi ca scurtă apogiatură a treptei 1 la începutul cîntecului la toate variantele mai arhaice care încep cu treapta 1. La varianta mai evoluată *nr. 7* din Leşu culeasă în anul 1935, în prima strofă la începutul primului vers, *re* este cîntat tot scurtă apogiatură , dar la strofa a doua şi a treia se instalează definitiv ca treaptă principală prin valoarea de ♩ , iar sunetul următor, care este treapta I se retrage ca valoare într-o scurtă apogiatură dublă, urcînd către treapta a 3-a . Deci aceeaşi şovăire de început ca în apariția treptei a 4-a. După 20 de ani, în 1955 s-a reimprimat din nou melodia de la acelaşi grup de femei (din care numai una era schimbată) *Ex. nr. 8*. În noua imprimare treapta a V-a făcea parte integrantă din structura cîntecului, la începutul lui, după care treapta I urma în valoare stabilă de pătrime 

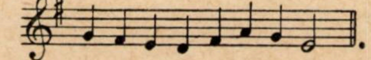
, scara cîntecului completîndu-se definitiv cu încă o treaptă . În procesul de creaţie este cunoscut procedeul de a ataca un sunet şi prin vecinul lui superior, nu numai prin cel inferior. Din înflorirea cu apogiatură superioară s-a creat treapta a 4-a. La rîndul ei, această nouă treaptă, ca şi treapta a 5-a ocroteşte înmugurirea treptei a 6-a, aşa cum apare în varianta din Bistriţa Bîrgăului *Ex. nr. 19*. Şi treapta a 6-a urmează probabil drumul celorlalte două din care s-a născut. Mai tîrziu poate va veni rîndul treptei a 7-a în umplerea scării cîntecului, ajutată de practica corală pe care o au acum cîntăreţii satelor.

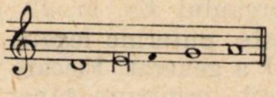
Aşa după cum reiese din cele expuse pînă aici, singurul exemplar, în care se deosebeşte categoric cel de-al doilea rînd melodic, este cel din Bistriţa Bîrgăului *Ex. nr. 19*, considerat ca subtipul 1 al tipului I. Structura lui este puternic legată de osatura primului rînd melodic, pentru că din el a generat. Fiecare nouă treaptă aminteşte de rădăcina de unde a izvorît, printr-un sunet secundar legat silabic de ea. Chiar treapta a 4-a cu care începe aşa de categoric rîndul 2 este intonată printr-un glissando ascendent, în care este inclus şi sunetul de bază *si*.

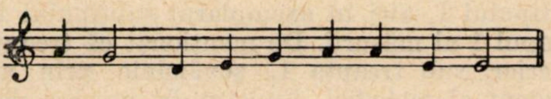
Melodia subtipului 1 a tipului I *Ex. nr. 19*, se caracterizează din punct de vedere structural prin lărgirea definitivă a ambitusului la o sextă. Treptele noi a 4-a şi a 5-a apărute sporadic pe timpi slabi în variantele tipului I, aici în exemplarul subtipului 1 se instalează hotărîtor pe timpul 1 al măsurii. De menţionat că treapta a 5-a nu mai este cîntată inferior, sub treapta 1, şovăielnic prin alunecare, ci în conturul ascendent al melodiei. Funcţiunile precise ale noilor trepte a 4-a şi a 5-a imprimă melodiei caracterul tonal. Că melodia de cunună a tipului I este în plină evoluţie o confirmă şi ,,gogea miresii'' din Rebrişoara, cîntec ce păstrează exactă melodia veche a ritualului de nuntă identică cu cea a cununii *Ex. nr. 3*. În ,,gogea miresii'' scara rămîne alcătuită numai dintr-un tricord major fără treapta a 4-a, iar treapta a V-a este cuprinsă într-o valoare foarte scurtă într-un grup de ornamentaţii. ,,Gogea miresii'' a rămas în tiparul vechi pentru că momentul în care se intonează melodia (anul 1935) mai are puterea de ritual, nemodificîndu-şi funcţia.

Tipul al II-lea al cîntecului de cunună cuprinde exemplare cîntate pe fragmente de scară în cadrul unui pentacord rezultat din umplerea unui prepentatonic. Varianta cu un singur rînd melodic culeasă din

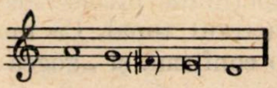
Cristuri-Şieu *nr. 20* pare a fi cea mai veche formă a tipului II, ce cuprinde elemente esenţiale ale celorlalte forme mai evoluate, cu următorul contur melodic :



Oprirea primului hemistih pe *re* şi impresia sonoră pe care o lasă ar putea duce la părerea că sunetul *mi* de la sfîrşitul melodiei ar putea fi treapta a 2-a a scării. Variantele cu două rînduri melodice plus un fragment melodic pentru invocaţia ,,Doamne'' de la începutul fiecărui rînd, culese din comunele Solovăstru *nr. 22* şi Şieuţ *nr. 23*, au finala celui de-al doilea rînd melodic pe *re*, ceea ce ar putea duce la concluzia că acest sunet este chiar finala cîntecului. Dar din cunoaşterea unor cîntece rituale de nuntă şi de mort, ştim că finala nu este întotdeauna sunetul de la sfîrşitul celui de-al doilea rînd melodic. În cazul nostru însă ea poate fi *mi* de la sfîrşitul primului rînd melodic, dînd un tetracord minor cu subton, provenit din pentatonism . Părerea noastră de mai sus este susţinută de preţioasa variantă, culeasă din comuna Gledin, *nr. 21*, formată dintr-un singur rînd melodic, amplificat prin anticiparea invocaţiei ,,Doamne'', cu următorul contur melodic :

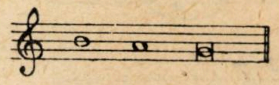


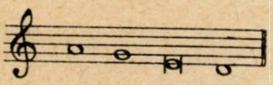
avînd scara :



Dacă culegerile s-ar multiplica exemplarele noi credem că ar confirma interpretarea noastră. Cele opt exemplare ale subtipului I din tipul al II-lea culese în comunele : Coşbuc, Salva, Suplai, Mocod, Căianul Mic, Mintiu şi Zagra, au acelaşi fragment de scară, un pentacord rezultat din umplerea unui prepentatonic, cu menţiunea că în variantele din Mocod şi Salva sunetul *fa* oscilează încă între *fa becar* şi *fa diez.*

Judecînd după ambitus de o terţă şi scară de trei sunete tipul I (cu variantele sale) este mai arhaic decît tipul al II-lea (de asemenea cu variantele respective) cu ambitusul de cvartă cu subton şi scară de





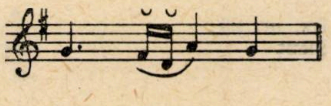
patru sunete. Scara majoră în forma ei embrionară a tipului I pare mai veche decît pendularea *sol-mi* a tipului II. De asemenea cadenţa finală cu subton a tipului II arată o treaptă evoluată a scării.

8. CADENŢE

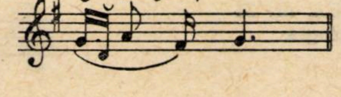
Cadenţele pentru exemplarele tipului I atît cele cu un rînd melodic cît şi cele cu două rînduri melodice sînt pe treapta 1 pentru toate rîndurile. Acelaşi lucru se poate spune pentru melodiile tipului al II-lea inclusiv refrenele, cu excepţia următoarelor exemplare : *nr.* *22* Solovăstru, *nr.* *23* din Şieuţ, care au cadenţa finală a rîndului doi melodic, pe subton. Acest fapt este deosebit de grăitor pentru autenticitatea presupunerii că iniţial atît tipul I, poate şi tipul al II-lea a avut un singur rînd melodic, din care cu vremea s-a desprins al doilea rînd melodic. Pentru tipul al II-lea cadenţele rîndurilor melodice pe treapta 1 la majoritatea exemplarelor dovedesc în plus că singularele exemplare *nr.* *22* din Solovăstru şi *nr.* *23* din Şieuţ au sfîrşitul rîndului doi melodic pe subton, excluzînd altă interpretare. Dăm mai jos cîteva din principalele formule de cadenţă.

Tipul I cadenţe finale :

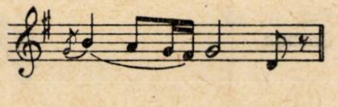
Ex. nr. 1
Rebra



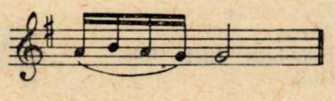
Ex. nr. 2
Rebra



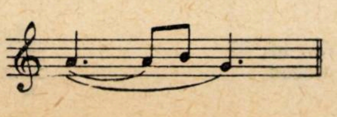
Ex. nr. 3
Rebrişoara



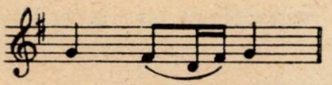
Ex. nr. 6
Ilva Mică



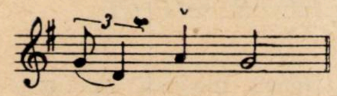
Ex. nr. 10
Nepos



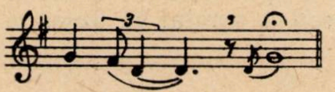
Ex. nr. 11
Susenii Bîrgăului



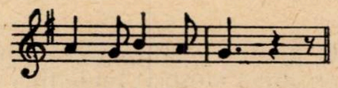
Ex. nr. 7
Leşu



Ex. nr. 15
Şanţ

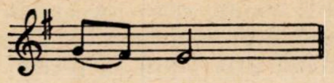


Ex. nr. 19
Bistriţa Bîrgăului

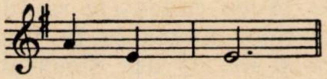


Tipul al II-lea cadenţe finale :

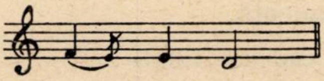
Ex. nr. 20
Cristuri Şieu



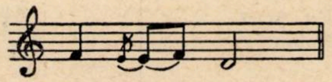
Ex. nr. 21
Gledin



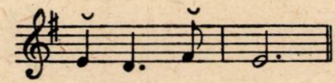
Ex. nr. 22
Solovăstru



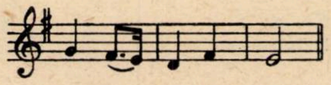
Ex. nr. 23
Şieuţ



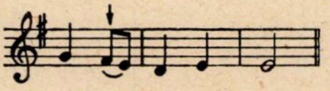
Ex. nr. 31
Zagra



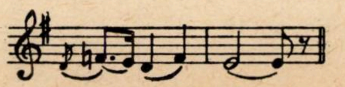
Ex. nr. 25
Coşbuc



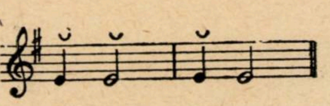
Ex. nr. 24
Salva
Fonoteca Inst. folc.
Cluj



Ex. nr. 27
Mocod



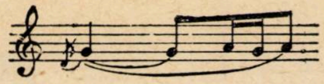
Ex. nr. 30
Mintiu



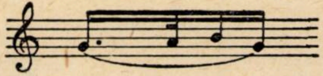
Privind tabloul variantelor tipului I se observă că melodiile cuprinse în această categorie au un caracter melismatic începînd de la cele mai simple de două sunete, care sînt rare şi ajungînd pînă la 11 sunete de diferite valori pe o silabă, ca în varianta din comuna Şanţ, executată de vestita cîntăreaţă şi poetă populară Ioana Iugan de 53 de ani în anul 1935 cînd s-a făcut înregistrarea variantei *nr. 16* şi de 73 de ani în 1955 cînd a înregistrat varianta *nr. 18*, în care-şi păstrează aceeaşi performanţă a bogăţiei ornamentale. Menţionăm că în varianta culeasă după auz (neînregistrată) din comuna Maier, vocaliza pe o silabă ajunge la 14 sunete.

Treptele cele mai ornamentate sînt cele principale *sol*, *la* şi *si* pentru tipul I. Iată cîteva din ornamentele treptei 1 :

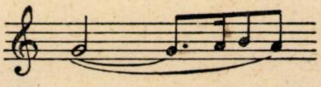
Ex. nr. 6
Ilva Mică



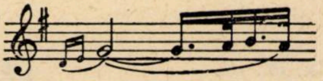
Ex. nr. 11
Susenii Bîrgăului



Ex. nr. 15
Şanţ

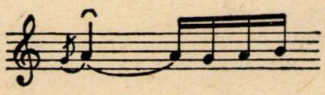


Ex. nr. 17
Şanţ

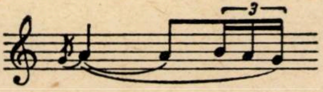


Ornamentarea treptei a 2-a :

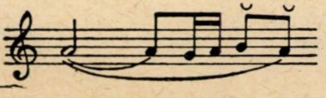
Ex. nr. 3
Rebrişoara



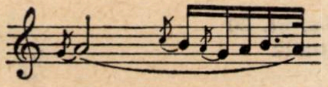
Ex. nr. 6
Ilva Mică



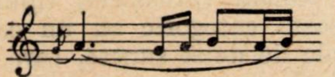
Ex. nr. 15
Şanţ



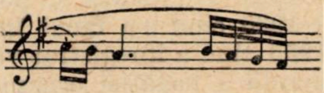
Ex. nr. 17
Şanţ



Ex. nr. 14
Şanţ

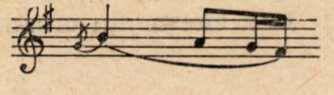


Ex. nr. 16
Şanţ

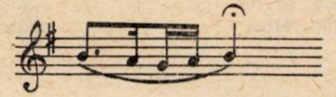


Ornamentarea treptei a 3-a :

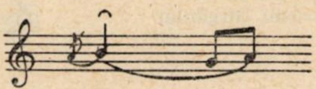
Ex. nr. 3
Rebrişoara



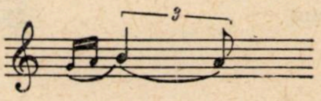
Ex. nr. 6
Ilva Mică



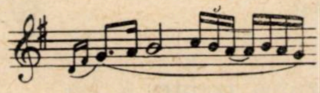
Ex. nr. 8
Leşu



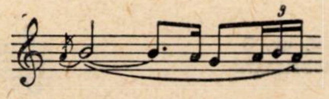
Ex. nr. 8
Leşu



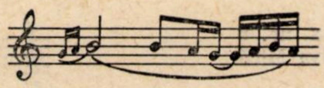
Ex. nr. 15
Şanţ



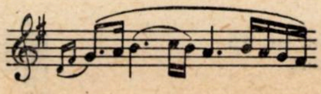
Ex. nr. 15
Şanţ



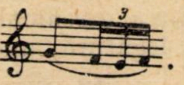
Ex. nr. 17
Şanţ



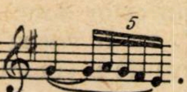
Ex. nr. 16
Şanţ



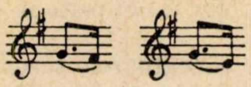
Tipul al II-lea este foarte rar şi puţin ornamentat şi în proporţii foarte reduse faţă de tipul I. În varianta *nr. 22* din Solovăstru găsim treapta a 3-a astfel ornamentată :



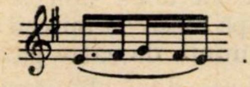
Ex. nr. 21 din Gledin are următoarea ornamentare a treptei a 3-a din refren :



Subtipul 1 *Ex. nr. 25.* din com. Coşbuc are treapta a 3-a :



şi *Ex. nr. 26* tot din Com. Coşbuc are treapta 1 :



★

9. EMISIUNEA VOCALĂ

Emisiunea vocală în cîntecul de cunună, mai mult decît în oricare din producţiile muzicale populare, este guturală cu rezonanţă laringiană toracică. Această caracteristică îl face să fie deosebit de puternic şi cu o culoare aparte, dînd întregului ceremonial măreţie şi solemnitate. Tempo-ul larg şi vibraţiile intense de piept specifice numai vocilor de femei, fără diferenţe de nuanţe, îi dă un caracter impunător, mai ales cînd izvorăşte dintr-un număr mai mare de voci. Emisiunea specifică a cîntecului de seceriş îşi are explicaţia în faptul că acest cîntec este destinat a fi cîntat în aer liber, pe cîmp, la holdă şi trebuie să fie auzit cît mai departe în sat, pentru a vesti locuitorilor apropierea şi venirea unui moment însemnat în viaţa colectivităţii satului, anume aducerea rodului pămîntului. Emisiunea vocală, guturală cu rezonanţă laringiană toracică este caracteristică tuturor cîntecelor de muncă executate de femei în aer liber.

VI. LEGĂTURA ÎNTRE OBICEIUL CUNUNII ŞI ALTE OBICEIURI POPULARE

Deseori elemente din componenţa unui ritual sînt comune şi altor rituale. Astfel între desfăşurarea ceremonialului agrar al cununii şi cel al căsătoriei există o strînsă legătură, unele momente mergînd pînă la identitate.

Denumirea de ,,goge'' este atribuită egal, fără nici o nuanţă diferenţială, celor două melodii ceremoniale de cunună şi nuntă: ,,gogea cununii'' şi ,,gogea miresii''. Terminologia este aceeaşi şi pentru oraţia de la cunună şi pentru cea de la nuntă: ,,tarostea cununii'' şi ,,tarostea miresii''. Acest monolog comun celor două ceremoniale, îşi schimbă doar obiectul, în loc de ,,cunună'', va fi vorba de ,,mireasă''. Însăşi cununa de spice de grîu purtată pe cap de o tînără fecioară în pragul căsătoriei pare a fi înrudită ca formă cu cununiţa de flori aşezată pe capul miresii în ziua cununiei. Împletitura cununii de grîu este ,,în trei ca părul femeii'', spune inf. Pop Raveca din Rebrişoara în anul 1935, amintind de modificarea pieptănăturii fetei care a devenit soţie. Spicele de grîu ale cununii, simbol al rodirii pămîntului, vor fi nelipsite în steagul de nuntă, ca simbol al rodniciei căsătoriei.

Momentul esenţial în sărbătoarea secerişului este udatul cununii, element prezent chiar şi în ultimele rămăşiţe ale obiceiului intrat în descompunere. Pe o mare parte din cuprinsul ţării se obişnuieşte ca mirii şi nuntaşii să fie stropiţi cu apă, cînd intră în casă.

Alt moment comun celor două obiceiuri este la intrarea în casă: învîrtirea ,,de trei ori pe după masă'' a miresii condusă de mama ginerelui, a fecioarei purtătoare a cununii, de către gazda, stăpîna lanului secerat.

Existenţa ospăţului în cele două obiceiuri constituie alt punct comun. Pînă nu de mult mîncărurile specifice nu se deosebeau cu nimic, la cele două ospeţe, după cum menţionează inf. Sever Scripeţi din comuna Şanţ în 1958: ,,Şi azi se petrece (la masa de la cunună) ca la nuntă, aşa ... La nuntă se mai pune chigăle (prăjituri), şuşulug umplut cu marmeladă sau mac''. Pînă şi tradiţionala găină cu tot alaiul de strigături al mesei de nuntă, a dăinuit la masa cununii, pînă aproape de zilele noastre (Şanţ, 1935). Veselia mesei la cunună este aceeaşi cu cea de la nuntă, inclusiv conţinutul bogatelor strigături.

Jocul ce urmează după masă, nu are nimic deosebitor în componenţă şi atmosferă de cel de la nuntă.

Din punct de vedere muzical coincidenţa ajunge pînă la identitate, în sensul că pe aceeaşi melodie este intonat cîntecul miresii şi cîntecul cununii: *Ex. nr. 3* şi *Ex. nr. 32* din Rebrişoara. Fenomenul a fost probabil general pe toată Transilvania, acolo unde a existat un cîntec de cunună şi un cîntec al miresii. Acest fapt este ilustrat de un caz similar din afara graniţelor Năsăudului, din Muncelul Mare — Hunedoara *Ex. nr. 34*. Sînt cazuri cînd melodia cîntecului cununii are tangenţe evidente cu cîntecul miresii, chiar cînd nu sînt amîndouă din acelaşi sat. Aşa de exemplu cîntecul cununii din tipul al II-lea, *Ex. nr. 20* din Cristuri Şieu este clădită pe aceeaşi piloni melodici ca şi cîntecul miresii din Ilva Mică, *Ex. nr. 6.*

Asemănarea dintre momentele principale ale celor două obiceiuri, cît şi identitatea muzicii însoţitoare, ne determină să presupunem că în vechiul ritual nupţial se includeau practici din ceremonialul agrar, avînd ca element comun ideea de fecunditate.

Alt gen muzical înrudit (asemănări şi influenţe reciproce), cu cîntecul de seceriş, după cum am mai spus este colinda. Amîndouă genurile — colindatul şi secerişul — cuprind melodii executate în colectiv. Una din caracteristicile tehnicii cîntatului în colectiv este tempo-ul giusto. În Năsăud în decursul vremii tempo-ul acestor două genuri de cîntece s-a modificat paralel, iar în zilele noastre se aud unele cîntece de cunună (tipul I) şi unele colinde într-un poco rubato sau chiar rubato. Influenţa colindei asupra cîntecului cununii este de dată mai recentă. În exemplarele tipului al II-lea, *Ex. nr. 21*, *Ex. nr. 20* şi *Ex. nr. 23*, fragmentul melodic de început pe invocaţia „Doamne" este din punct de vedere structural, o lipitură legată de restul melodiei, deşi foloseşte aceleaşi trepte. Dacă se detaşează de trupul melodic, acesta nu se simte amputat, ci prezintă aceeaşi închegată consistenţă şi fără el. Sudura este totuşi perfectă, aşa că ansamblul melodic formează un tot armonios. Legătura cu colinda este evidentă, şi din punct de vedere literar. Nu vom intra în analiza tematicii textelor de colindă în legătură cu cele de cunună, pentru că nu acesta este obiectivul nostru. Menţionăm doar că are loc un frecvent împrumut reciproc de versuri aşa-zise „*călătoare*" [40]. Un moment principal comun celor două obiceiuri — cunună şi colindat — este finalul tarostei cununii şi finalul colindei numit — „aleruit". Aici există o indentitate de idei, a urărilor de bine şi cerere de daruri, inclusiv colacul.

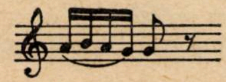
O legătură de rudenie tot atît de strînsă este a textelor de cunună cu cele de pluguşor.

---

[40] De exemplu, textul colindei din părţile Clujului şi ale Satului Mare (Apostol Culea, *op. cit.*, vol. II, p. 943) :

Mă luai, luai,
Mă luai, luai,
Joi de dimineaţă
Cu o rochie creaţă
Joi pe lîngă rîu.
Nu mă strînge-n braţă
Că maica m-aşteaptă
Holda ca să-i gat(ă)
Maica îmi venea
Se apropia
La holdă de grîu
Cu secera-n brîu.
Mă plecaiu, plecaiu,
Mănunchei să-mi taiu
Ş-o floare aflaiu
De jos o luaiu,
Şi-n sîn o băgaiu
Floarea trîmbiţă,
Nimeni n-o aude :
Numai Ion din munte
Cel cu oi multe
La mine vine
În braţe mă strînge.
— Fugi să fugi din faţă
Şi întreba :
— „Gata-i holda?"
— „Holda n-am gătat,
Că s-a arătat
Stea la răsărit
Mîndră de argint".
Steaua cum lucea
Holda se pleca
Bobul jos cădea,
Holda-n loc creştea ;
Holdă gălbioară,
Spic greu de secară,
Holdă lîngă rîu
Cu spic greu de grîu.

Nici aici nu ne vom adînci în analize tematice, ci vom reda doar un fragment de plugușor în care sînt ilustrate cu de-amănuntul momentele pregătitoare acțiunii secerișului și însuși procesul muncii [41].

Genul cîntecului propriu-zis și al cîntecului de seceriș prezintă tangențe și întrepătrunderi. Dintre toate influențele, cea mai importantă este aceea a stilului melismatic, caracteristic producţiunilor instrumentale, ce a pătruns prin intermediul cîntecului vocal propriu-zis în cîntecul cununii. Un exemplu de influenţă a cîntecului propriu-zis asupra cîntecului de cunună şi invers îl poate constitui cîntecul *La prăşit Ex. nr. 36* şi *Cîntecul cununii Ex. nr. 6*, amîndouă executate în 1955 de inf. Ioana Gagea, de 18 ani, din comuna Ilva Mică. Întrepătrunderile sînt aici structurale. De exemplu, formula ritmico-melodică  este găsită în amîndouă exemplarele pe aceeaşi treaptă cu aceeaşi funcţie.

---

[41] Apostol Culea, *op. cit.*, vol. I, p. 101 :

La lună, la săptămînă,
Bădica, cu voie bună,
Se duse ca să vadă
De i-a dat Domnul roadă.
Lanu-n zare-ngălbenea,
De aproape aurea,
Era-n pai ca trestia,
Era-n spic ca vrabia ;
Era mîndru și frumos
Ca și fața lui Christos.
Mînați măi !
Hăi, hăi, hăi !
Atunci singur dumnealui,
Peste coama calului,
Lîngă grîu s-a alăturat
Și trei spice a apucat :
În basma mi le-a legat
Spre casă s-o-nturnat.
Lelica le-a dus în casă
Și-a pus spicele pe masă.
Casa s-a luminat,
Copiii s-au bucurat.
Lelica le-a despicat,
Și din gură a cuvîntat :
— „Nu e verde, nici uscat ;
Numai bun de secerat".
Mînați măi !
Hăi, hăi, hăi !
Atunci badea-mbucurat,
Pe cal iute a-ncălecat,
Un cal graur
Cu șeaua de aur,
Negru ca corbul,
Iute ca focul ;
De nu-l ținea locul
Cu potcoave de argint
Ce sînt spornice la fugit ;
Și cu frîul de mătase
Împletită vița-n șase.
Mînați măi !
Hăi, hăi, hăi !
Badea, cînd l-a-ncălecat,
Pămîntul s-a clătinat,
Văile au răsunat,
Frunza-n codru a picat.
Drept la Iași s-a oprit ;
Și de-acolo a tîrguit
Ca la opt oci de fier
Și p-atîtea de oțel ;
Le-a luat
Și s-anturnat,
Și le-a dat
Lui Lionte țiganul
Ce lucrează cu ciocanul,
Să gătească secerele,
Cu zimții de oțele,
Să secere grîu cu ele.
Mînați măi !
Hăi, hăi, hăi !
Și făcu seceri mari
Pentru secerători tari ;
Și făcu la seceri mici
Pentru copilași voinici ;
Și altele mai măruntele
Pentru fete tinerele ;
Seceruica cea mai bună,
Pentru baba cea bătrînă.
Mînați, măi !
Hăi, hăi, hăi !
Și-au venit din cele sate,
Din Florești și mai departe
Cîrduri de secerătoare
Gătite de sărbătoare,
Cu mînecile suflecate,
Cu poalele-n brîu ridicate.
S-au strîns fine
Și vecine
Și toți finii
Și vecinii
Și vreo trei babe bătrîne
Care știu rîndul la pîne ;
Și la cîmp i-au dus,
La seceră i-au pus.
Mînați măi !
Hăi, hăi, hăi !
Și cu stînga apucau,
Și cu dreapta secerau,
Și prin lan înaintau,
De părea că înnotau.
Alții-n urma lor legau,
Snopuri nalte adunau,
Și clăi mîndre ridicau.
Iar după ce a-nserat,
Înapoi cînd s-au uitat,
Stăteau snopii
Ca drobii,
Iar clăile
Ca oile.
Ia mînați, măi !
Hăi, hăi, hăi !

Existenţa întrepătrunderilor este evidentă. Ea duce la realizarea unui element esenţial al produsului nostru folcloric, la specificul şi unitatea stilului regional.

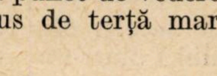
Dezvoltarea acestor consideraţii va necesita desigur culegeri şi cercetări speciale.

CONCLUZII

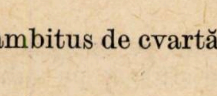
Cîntecul de seceriş, din ţinutul Năsăud, redat în 31 de variante în lucrarea de faţă, prezintă elemente structurale bine închegate faţă de restul cîntecelor celorlalte genuri ale regiunii.

1. Cîntecul de seceriş este un cîntec executat exclusiv de o parte din colectivitatea feminină a satului, păstrătoare prin excelenţă a tradiţiei.

2. Din punct de vedere muzical pot fi evidenţiate două tipuri, unul cu scară majoră în satele din centrul şi partea de răsărit a ţinutului, avînd o arie de răspîndire relativ mare şi altul cu scară minoră în satele din partea de apus şi miazăzi. Amîndouă au cîte un subtip, aşa cum reiese din culegerile de pînă acum. Privit din punct de vedere structural, tipul I pare a fi mai arhaic, avînd un ambitus de terţă mare, cu scară de trei sunete,



faţă de tipul al II-lea, cu un ambitus de cvartă cu subton şi scară de patru



sunete. Evoluţia tipului I însă a parcurs un drum mai lung, aşa că în zilele noastre apare într-o formă pare-se mai nouă decît cea a tipului al II-lea, care s-a păstrat într-o formă mai veche. Tipul al II-lea n-a avut timpul suficient şi mai ales prilejul să cunoască proporţia evolutivă a tipului I. Am spus mai ales prilejul, pentru că melodiile tipului al II-lea au trăit şi au rămas într-o regiune proprie agriculturii, pe cînd melodiile tipului I au fost duse în spre munte de către oamenii care plecau cu oile şi creau noi sate, ei devenind mai mult păstori decît agricultori. Ornamentarea melodică bogată a tipului I în acest caz cred că este o consecinţă a influenţei indirecte a muzicii instrumentale păstoreşti.

3. Structura cîntecului este alcătuită la exemplarele cele mai vechi dintr-un rînd melodic A, la cele presupuse mai noi din două rînduri melodice A, B.

4. Rima este împerecheată, cîteodată asonantă.

5. Versurile sînt de opt silabe catalectice sau acatalectice. Au şi completări. Nu au anacruze. Nu au refren. În schimb unele exemplare ale tipului al II-lea au o invocaţie la început pe cuvîntul „Doamne”, părînd a fi o influenţă a colindei.

6. Tempo este rubato, sau molto rubato pentru tipul I şi giusto sau poco rubato pentru tipul al II-lea.

7. Metronomul variază între 36 şi 60 pentru pătrime la tipul I şi 46 şi 80 la tipul al II-lea.

8. Formulele ritmice corespunzătoare piciorului metric al versului sînt compuse din valori de pătrimi, doimi şi doimi cu punct, cu diverse alungiri în fluctuaţiile mişcării rubato pentru tipul I, şi optimi, pătrimi şi doimi pentru tipul al II-lea. Fraza ritmico-melodică corespunde unui rînd melodic, iar motivul se desfăşoară cîteodată pe jumătate de rînd melodic, pe hemistih, ceea ce constituie de cele mai multe ori o caracteristică a melodiilor arhaice. Subdiviziunile melismatice sînt abundente în tipul I, rare şi reduse în tipul al II-lea.

9. Ambitusul pleacă de la o terţă mare extinsă la o sextă prin alunecări şi apogiaturi şi ajunge prin evoluţie la o septimă mică, cu note ce ajung să facă parte din construcţia gamei pentru tipul I; iar pentru tipul al II-lea ambitusul rămîne constant la o cvintă perfectă.

10. Scara cîntecului de seceriş din Năsăud este alcătuită la cele mai vechi exemplare ale tipului I dintr-un tricord major, la care se adaugă în timp pe rînd celelalte trepte, a 4-a, a 5-a, a 6-a, apărute mai întîi sub formă de apogiaturi sau în grupuri de melisme. Tipul al II-lea cuprinde de asemenea o scară pentacordică rezultată din umplerea unui prepentatonic.

11. Cadenţele finale se fac pe treapta I, cu excepţia a două exemplare din tipul al II-lea care sfîrşesc pe subton.

12. Melodia cîntecului de cunună este aceeaşi cu a cîntecului ritual de nuntă, păstrată cîteodată în formă identică, alteori modificată. Coincidenţa celor două melodii nu este întîmplătoare, ci determinată în vechime de fondul comun al celor două rituale legate de rodirea pămîntului şi fecunditatea femeii, în ritualul de seceriş şi de nuntă. Această coincidenţă apare pe toată Transilvania acolo unde se mai păstrează cele două obiceiuri în formă veche.

13. Ceea ce a contribuit la păstrarea cîntecului de seceriş în ţinutul Năsăud, ca şi în restul Transilvaniei, a fost înfăţişarea geografică a regiunii şi mai ales factorii economici în timpul feudalismului; iar pentru ţinutul Năsăudului, în plus, se adaugă privilegiile oficiale ale satelor grănicereşti. Procesul de cristalizare melodică a fost determinat deci de împrejurările economice, politice, sociale şi geografice ale colectivităţii în mijlocul căreia s-a dezvoltat cîntecul.

Stilul existent al regiunii în care se încadrează cîntecul de seceriş a fost bine păstrat în ţinutul Năsăud pentru că această regiune avea o unitate economică bine determinată, cu graniţe peste care cu greu era posibil procesul de întrepătrundere. Spărgîndu-se această unitate, procesul influenţelor şi evoluţia au înmugurit, iar în prezent îşi urmează cursul.

Astăzi, datorită condiţiilor social-istorice, obiceiul este în plină transformare, fiind preluat de unităţile socialiste din agricultură şi adaptat noilor forme de viaţă.

BIBLIOGRAFIE

Brăiloiu C., Cocişiu I., Cristescu Şt., Sasu V., Stahl H., *Cununa în satul Şanţ*, în,, Sociologie românească", an. 1, nr. 2, 1936.

Burada Theodor, *Cîntecul cununii la poporul român din Transilvania*, în ,,Convorbiri literare", 1880—1881.

Cantemir Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, Ediţia Gh. Adamescu (f. a.).

Ceauşeanu Gh., *Superstiţiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi şi nouă*, 1944.

Culea Apostol, *Datini şi Muncă*, 1943.

Florescu Florea, *Cetele de secerătoare din Cuhea-Maramureş*, în ,,Sociologie românească", an. II, nr. 11—12, 1937.

Florescu-Florea, *Ceremonia agrară a cununii în Munţii Apuseni*, în ,,Sociologie românească", an. IV, nr. 7—9, 1942.

Frazer, Sir James George, Ediţia — *Der goldene Zweig*, Leipzig, 1928.

Gennep, Van Arnold, *Manuel de folklore français contemporain*, vol. I, V ,,Les cérémonies periodiques cycliques et saisonnières", Paris, 1951.

Gorovei Artur, *Credinţe şi superstiţii ale poporului român*, Bucureşti, 1915.

Ionică Ion, *Dealul Mohului. Ceremonia agrară a cununii în Ţara Oltului*, Bucureşti, 1943.

Juvenalis J., *Satirarum Libri quinque*. Lipsiae MCMVIII.

Kaiev A., Русская литература, Ediţia II, vol. I, Moscova, 1958.

Krayer Hoffman, *Kleine Schriften zur Volkskunde*, Basel, 1946.

Lavedan Pierre, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1931.

Marian Simion Fl., *Nunta la români*, Bucureşti, 1890.

Pamfile Tudor, *Agricultura la români*, Bucureşti, 1913.

Pitiş G. I., *Obicee de ale plugarilor în Ţara Oltului*, în ,,Convorbiri literare", 1892.

Rădulescu Codin C. şi Mihalache D., *Sărbătorile poporului cu obiceiurile, credinţele şi unele tradiţii legate de ele. Culegere din părţile Muşcelului*, Bucureşti, 1909.

Schmidt Wilhelm, *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Romänen Siebenbürgens*, Hermanstadt, 1866.

Teodorescu G. Dem., *Încercări critice asupra unor credinţe, datine şi năravuri ale poporului român*, Bucureşti, 1874.

Voronca Elena, *Datine şi credinţe populare române*, Cernăuţi, 1903.

Vasilescu Lăudatu, *Cununa anului*, în ,,Muguri", an. XIX, Buzău, 1943.

Cocişiu I., *Cîntece de seceriş*. Manuscris. Arhiva Institutului de etnografie şi folclor, Bucureşti, 1951.

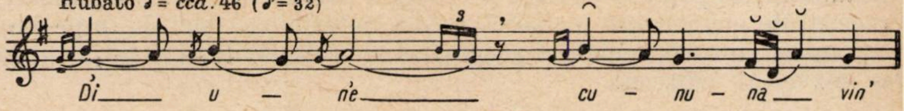
Tip I

Mg. 1434 ω
9. 7. 1958

Com. Rebra
Inf. Paraschiva Gavriloaie, 21 ani
Maria Nedelea, 61 ani

Rubato ♩ = *cca.* 46 (♪= 32)

1

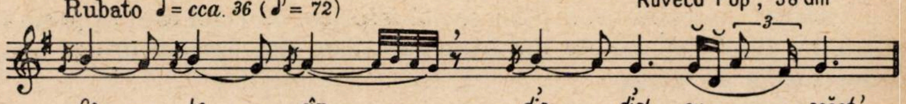

D̓i___ u — n̓e___ cu — nu — na ___ vin'

Com. Rebra
Inf. Saveta Buhai, 19 ani
Marta Buhai, 17 ani
Onița Mîte, 40 ani
Raveca Pop, 38 ani

Mg. 14341
9. 7. 1958

Rubato ♩ = *cca.* 36 (♪= 72)

2

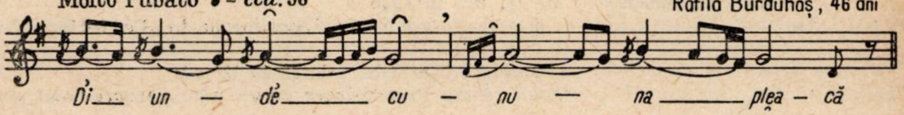

Co — bo — rîm___ dìn dịal . cu___ pcĕat'

Fg. 5660 a
26. 9. 1930

Com. Rebrișoara
Inf. Raveca Goarță, 38 ani
Rafila Burduhoș, 46 ani

Molto rubato ♩ = *cca.* 56

3

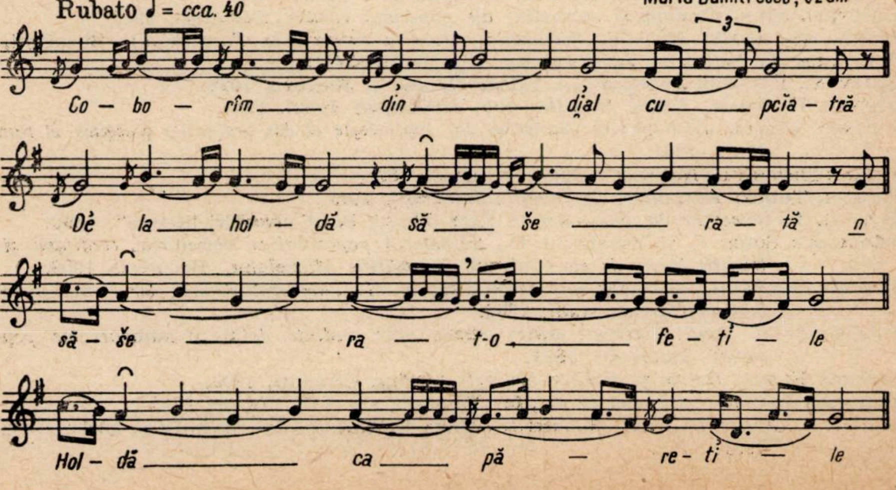

D̓i___ un — dè___ cu — nu — na ___ plẹa — că

Com. Parva
Inf. Tiroana Strugari, 70 ani
Viroana Rus, 49 ani
Marta Strugari, 60 ani
Paladia Scurtu, 64 ani
Marta Dumitrescu, 62 ani

Mg. 1439×
13. 7. 1958

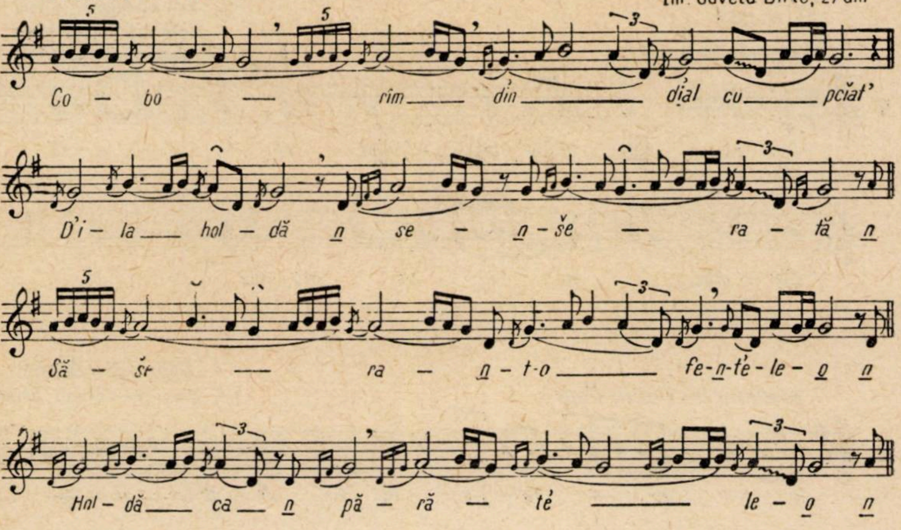
Rubato ♩ = *cca.* 40

4


Co — bo — rîm___ din___ dịal cu___ pcĭa — tră
Dè la___ hol — dă să___ še ___ ra — tă n
să — še ___ ra — t-o___ fe — ti — le
Hol — dă___ ca___ pă — re — ti — le

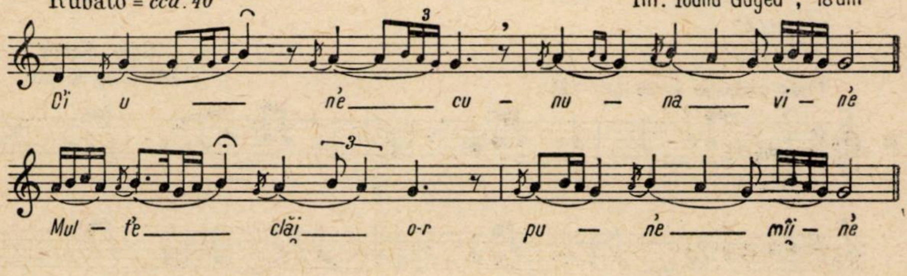
Mg. 1439 m
13. 7. 1958
Rubato ♩ = *cca.* 54

Com. Parva
Inf. Saveta Bîrte, 27 ani

5

Co — bo — rîm — din — dial cu — pciat'
D'i — la — hol — dă n se — n — še — ra — tă n
Să — št — ra — n — t-o — fe-n-te — le — o n
Hol — dă — ca — n pă — ră — te — le — o n

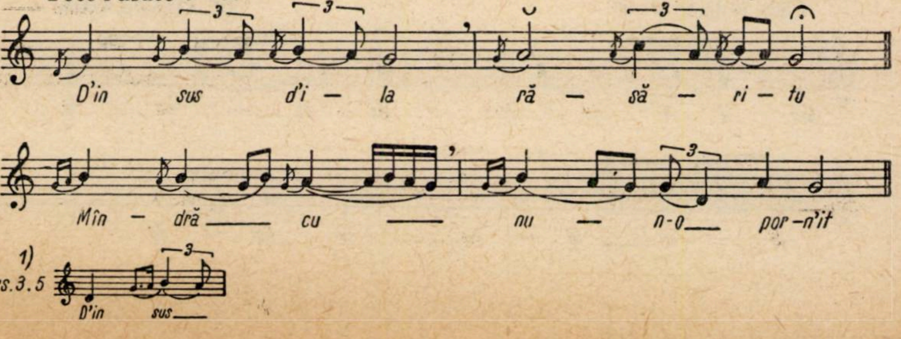
Mg. 506 b
16. 6. 1955
Rubato = *cca. 40*

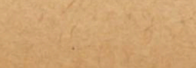
Com. Ilva Mică
Inf. Ioana Gagea, 18 ani

6

D'i u — ne — cu — nu — na — vi — ne
Mul — te — clăi — o-r pu — ne — mîi — ne

Com. Leşu
Inf. Maria Precup, 31 ani
Reghina Tăpălagă, 31 ani
Ana Nimigean, 47 ani

Fg. 5645 a
29. 9. 1935
Poco rubato ♩ = 50


D'in sus d'i — la ră — să — ri — tu
Mîn — dră — cu — nu — n-o — por-n'it

1)
Vers. 3. 5


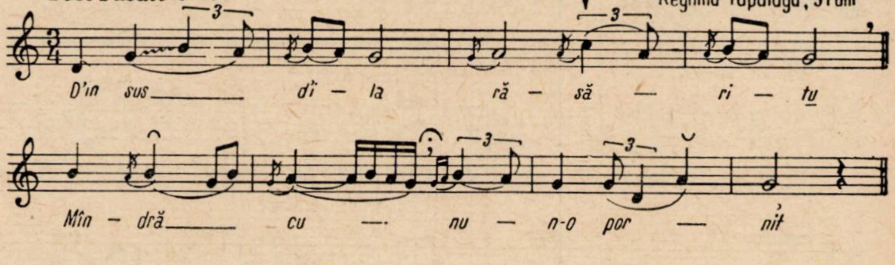
Com. Leşu

Mg. 585 i
21. 11. 1955

Inf. Maria Precup, 51 ani
Ana Nimigean, 67 ani
Caterina Cagea, 44 ani
Reghina Tăpălagă, 51 ani

Poco rubato ♩ = 50

8

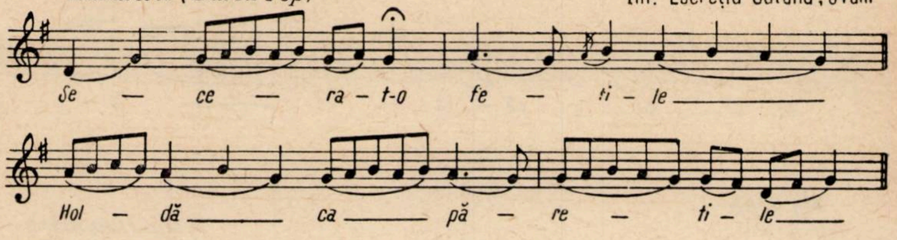

D'in sus___ dĭ – la ră – să — ri — tu
Mîn – dră___ cu — nu — n-o por — nit

Com. Ilva Mare

manuscris (Dariu Pop)

Inf. Lucreția Cătună, 64 ani

9


Se — ce — ra – t-o fe — ti – le___
Hol — dă___ ca___ pă — re — ti – le___

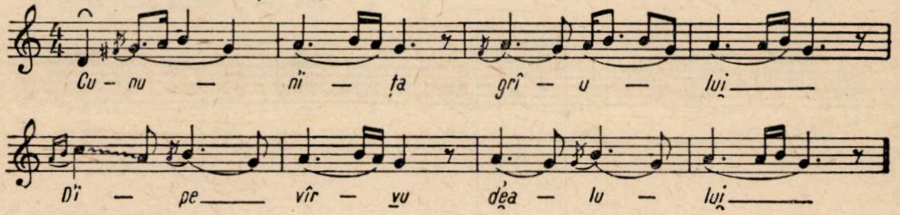
Mg. 551 K
23. 8. 1955

Com. Nepos

Poco rubato ♩ = 36 (♪ = 72)

Inf. Grup 15 fete

10


Cu – nu — nĭ — ța grî — u — lui___
Dĭ — pe___ vîr — vu dea — lu — lui___

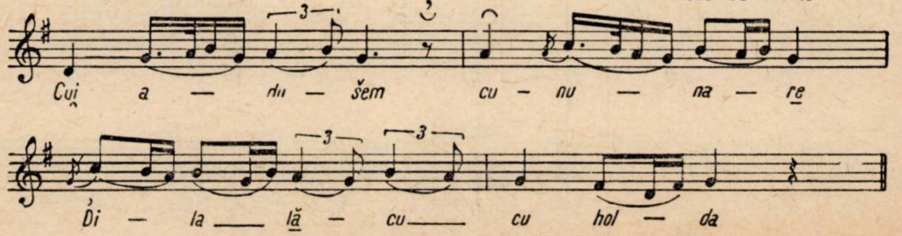
Fg. 5703 a
3. 9. 1936

Com. Susenii Bîrgăului

Poco rubato ♩ = 46

Inf. Rodovica Axente —

11

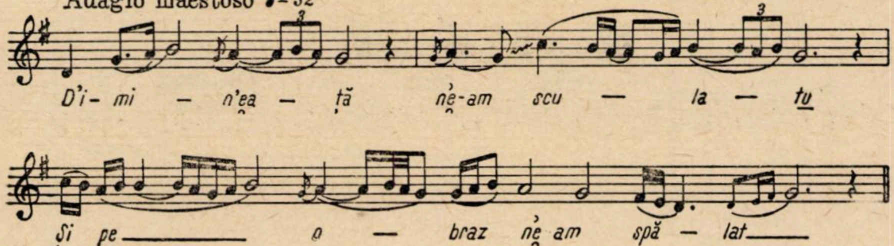

Cui a — du — šem cu – nu — na — re
Di — la___ lă — cu___ cu hol — da

Mg. 132/2 Cluj

Com. Feldru

Adagio maestoso ♩= 52

12

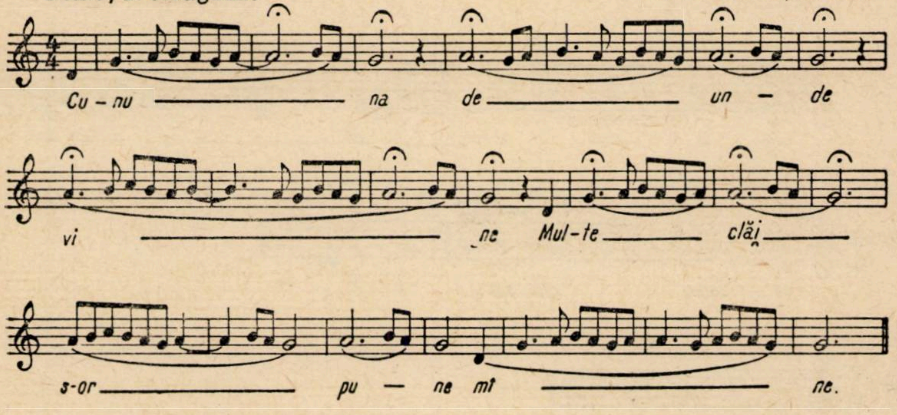

D'i- mi — n'ea — ță nè-am scu — la — tu
Și pe o — braz nè am spă — lat

Manuscris (Dariu Pop)
— 1951

Com. Maieru
Inf. Aurelia Boșca, 61 ani

Lento, f. tărăgănat

13

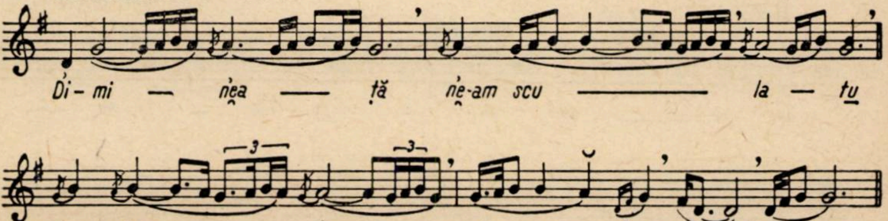

Cu - nu na de un - de
vi ne Mul-te clăi
s-or pu — ne mî ne.

Mg. 585 g.
21. 11. 1955

Com. Șanț
Inf. Ioana Jugan, 72 ani

Molto rubato ♩ = *cca.* 50

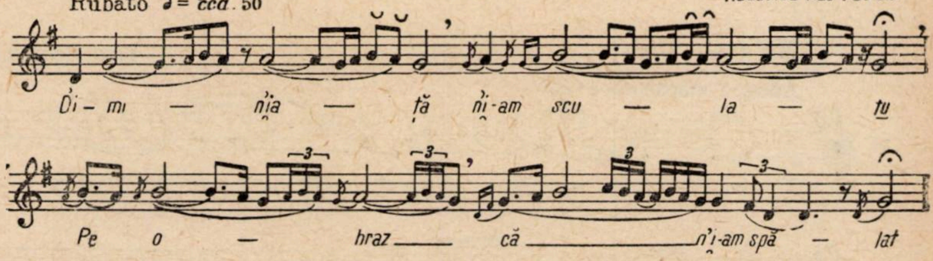
14


Dì- mi — nèa — ță nè-am scu — la — tu
Lu Dum — nè — zău nè-am ru — gat.

Disc 555b
11. 11. 1935
Rubato ♩= cca. 50

Com. Şanţ
Inf. Ioana Jugan, 52 ani
Rodovica Rus, 35 ani

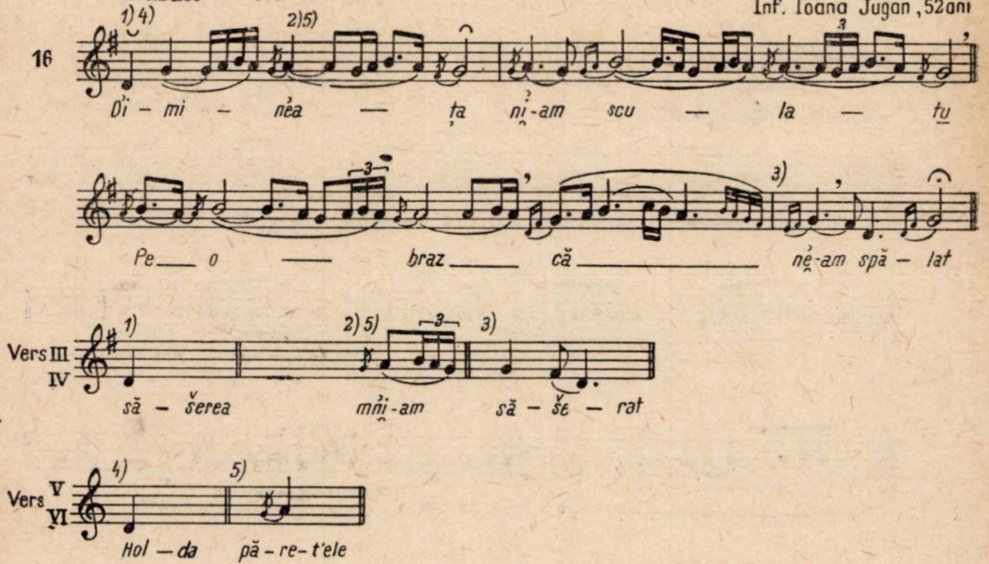
15


Di – mi — nia — ţă ni-am scu — la — tu
Pe o — braz — că — ni-am spă — lat

Fg. 5506
11. 9. 1935
Rubato ♩= cca 60

Com. Şanţ
Inf. Ioana Jugan, 52 ani

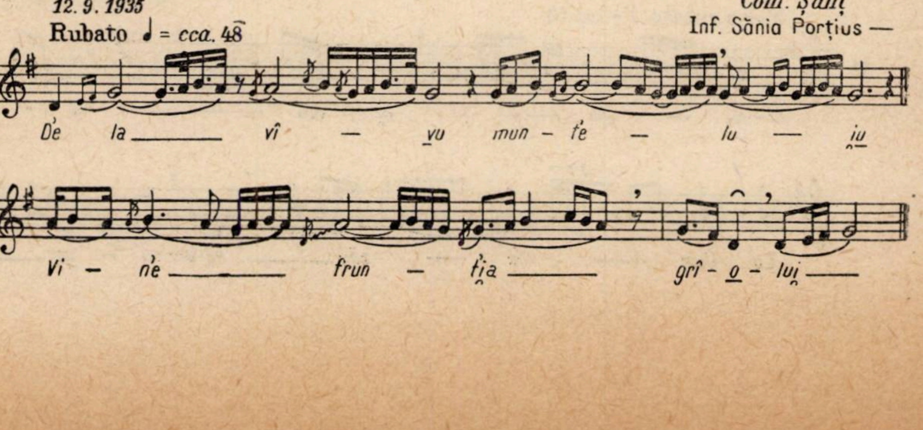
16


1) 4)
2) 5)
Di – mi – nea — ţa ni-am scu — la — tu
3)
Pe — o — braz — că — ne-am spă – lat
Vers III
IV
1)
2) 5)
3)
să – şerea mni-am să – şe – rat
Vers V
VI
4)
5)
Hol – da pă – re – t'ele

Fg. 5535b
12. 9. 1935
Rubato ♩= cca. 48

Com. Şanţ
Inf. Sănia Porţius —

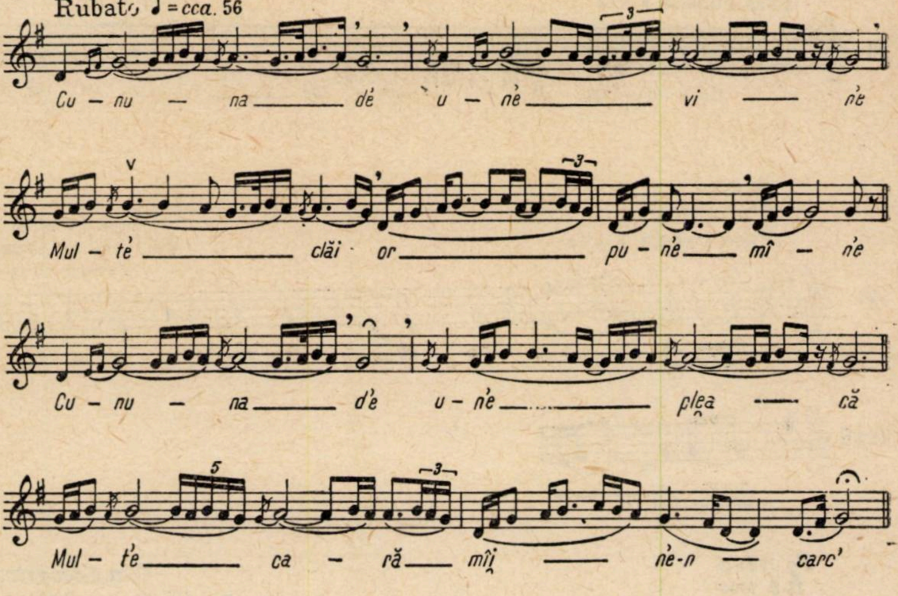
17


De la — vî — vu mun – te — lu — iu
Vi — ne — frun — ţia — grî – o – lui —

Mg. 541 c
18. 8. 1955
Rubato ♩ = cca. 56

Com. Șanț
Inf. Ioana Jugan, 72 ani

18

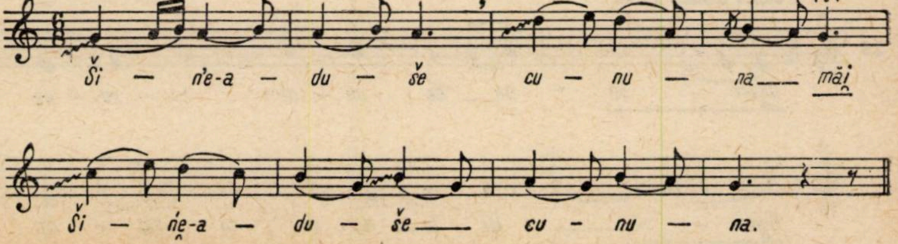

Cu — nu — na ___ dė u — nė ___ vi — nė
Mul — tė ___ clăi · or ___ pu — nė ___ mî — nė
Cu — nu — na ___ dė u — nė ___ plea — că
Mul — tė ___ ca — ră ___ mîi — nė-n — carc'

Subtip I

Fg. 5689 a
1. 9. 1936
Poco rubato ♩ = 40

Com. Bistrița Bîrgăului
Inf. Florica Tomoroga, 22 ani
Ileana Găină, 17 ani

19

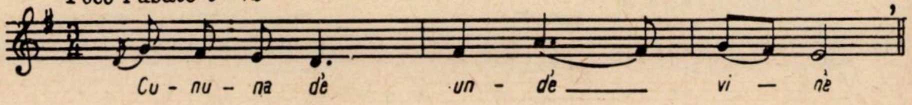

Și — ńe-a — du — še cu — nu — na ___ măi
Și — ńe-a — du — še ___ cu — nu — na.

Tip II

Fg. 5717 b
4. 9. 1936
Poco rubato ♩ = 72

Com. Cristur Șieu
Inf. Irina Cîmpan

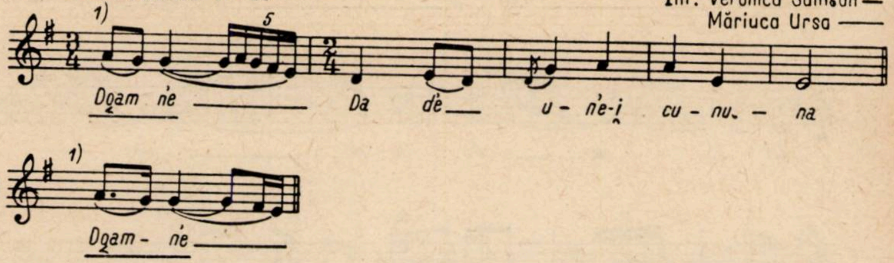
20


Cu - nu - na de un - de vi - ne

Fg. 7283
18. 2. 1939
Poco rubato ♩ = 80

Com. Gledin
Inf. Veronica Samson —
Măriuca Ursa —

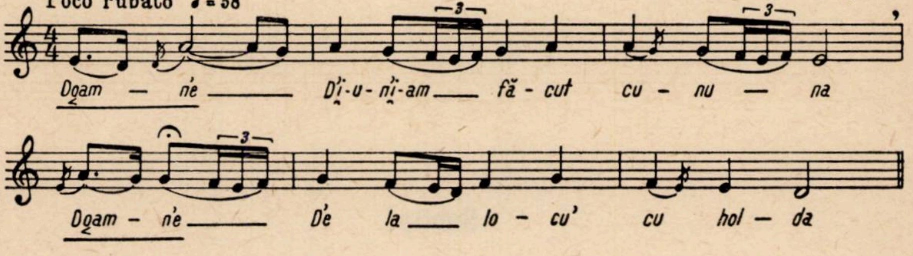
21


1)
5
Doam ne Da de u - ne-i cu - nu - na
Vers II
1)
Doam - ne

Fg. 7121 a
11. 9. 1958
Poco rubato ♩ = 58

Com. Solovăstru
Inf. Marișca Șerbăneț —

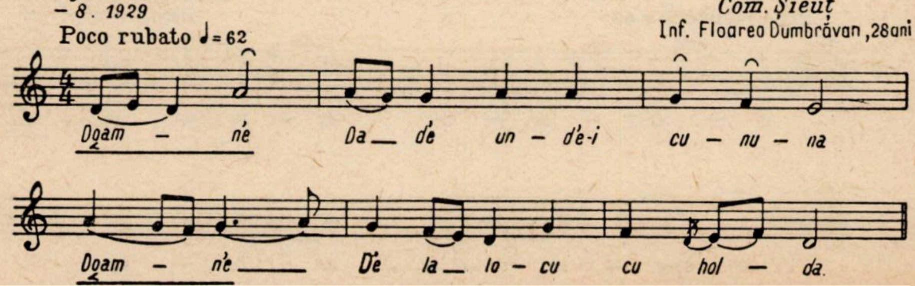
22


3
3
Doam — ne Di-u-ni-am făcut cu - nu — na
3
Doam - ne De la lo - cu' cu hol — da

Fg. 13 067 d
— 8. 1929
Poco rubato ♩ = 62

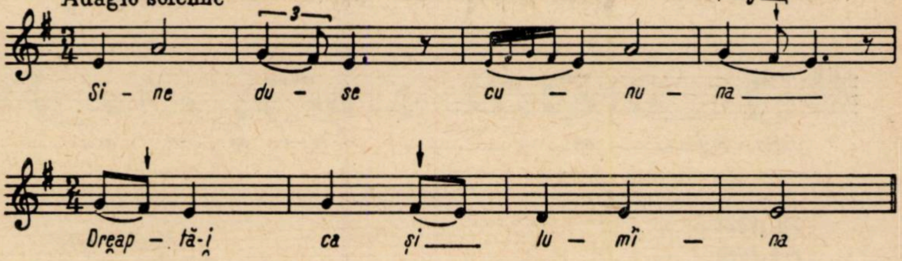
Com. Șieuț
Inf. Floarea Dumbrăvan, 28 ani

23

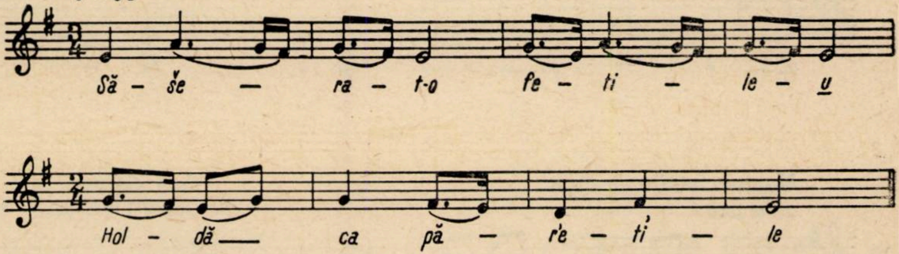

Doam — ne Da de un - de-i cu — nu — na
Doam — ne De la lo — cu cu hol — da.

Subtip I

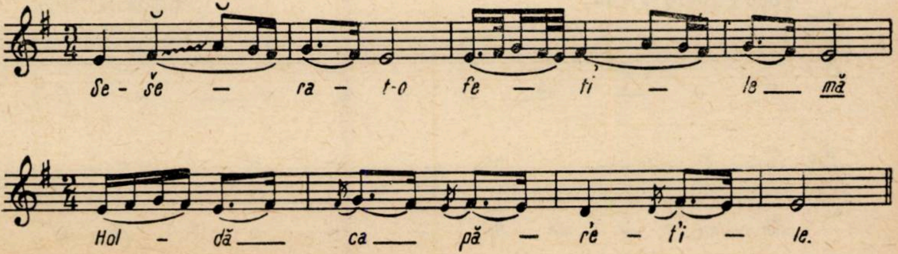
Arhiva- Cluj *Com. Salva*
Adagio solenne

24

Si - ne du - se cu - nu - na
Dreap - tă-i ca și lu - mi - na

Fg. 11663 a
10. 8. 1950 *Com. Coșbuc*
Inf. Saveta Ștefan
♩ = 54

25

Să - șe - ra - t-o fe - ti - le - u
Hol - dă ca pă - re - ti - le

Fg. 11667 d
9. 8. 1950 *Com. Coșbuc*
Inf. Măriuca Sandu
Poco rubato ♩ = 56

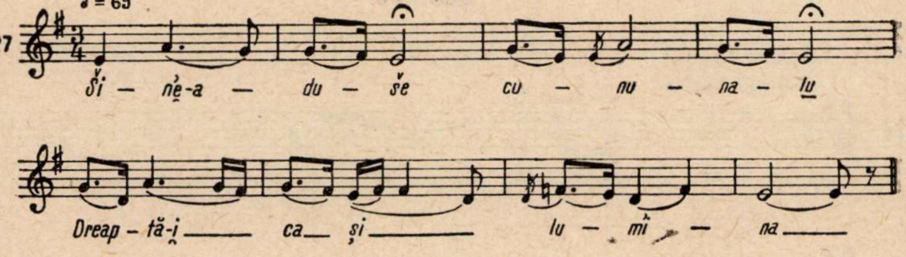
26

Se - șe - ra - t-o fe - ti - le mă
Hol - dă ca pă - re - ti - le.

Fg. 11674 b
5.8. 1950

Com. Mocod
Inf. Floare Dănoaie —
Păläguța Filimon —

♩ = 69

27

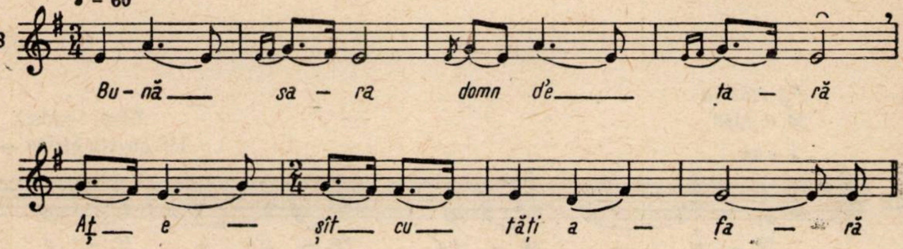

Ši — ne-a — du — še cu — nu — na — lu
Dreap – tă-i ca şi lu — mi — na

Fg. 11706 c
9. 8. 1950

Com. Suplai
Inf. Firuca Gavrilaș —

♩ = 60

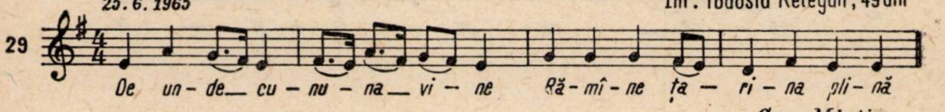
28


Bu – nă sa – ra domn d'e ta – ră
Aț e — șît cu tăți a — fa — ră

Manuscris (Dariu Pop)
25. 6. 1965

Com. Căianul Mic
Inf. Todosia Retegan, 49 ani

29

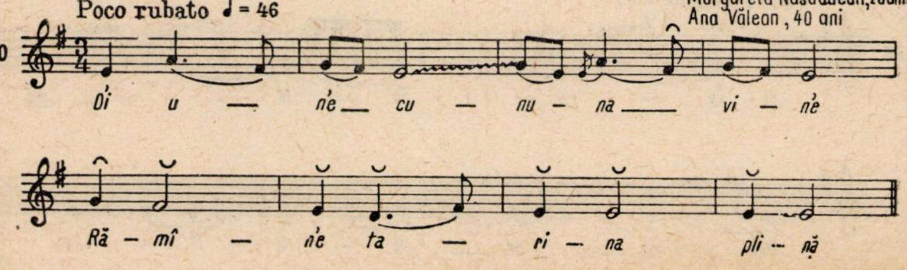

De un- de cu – nu – na vi – ne Ră-mî-ne ța – ri – na pli – nă

Com. Mintiu
Inf. Maria Bălan, 38 ani
Raveca Brosmălean, 36 ani
Maria Leșan, 34 ani
Viorica Năsăudean, 20 ani
Ana Bălan, 37 ani
Margareta Năsăudean, 26 ani
Ana Vălean, 40 ani

Mg. 1851×
17. 5. 1961

Poco rubato ♩ = 46

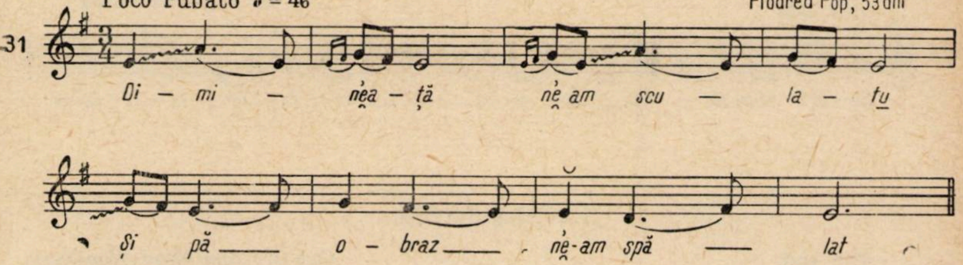
30


Di u — ne cu — nu — na vi — ne
Ră – mî — ne ta — ri — na pli – nă

Mg. 1853b
21. 5. 1961
Poco rubato ♩ = 46

Com. Zagra
Inf. Victoria Feti, 33 ani
Anuţa Cristea, 25 ani
Maria Tîrgoveţ, 25 ani
Floarea Pop, 53 ani

31

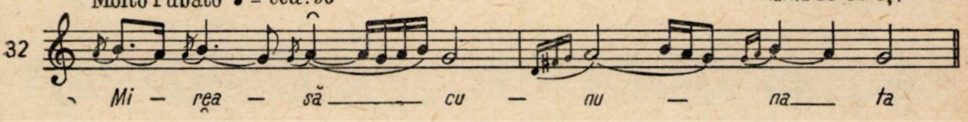

Di — mi — nea — ţă ne am scu — la — tu
Şi pă — o — braz — ne-am spă — lat

„Gogea miresii" (Tip I)

Fg 5560 b
26 9 1935
Molto rubato ♩ = *cca. 56*

Com. Rebrişoara
Inf. Raveca Goarţă, 38 ani
Rafila Burduhaş, 46 ani

32

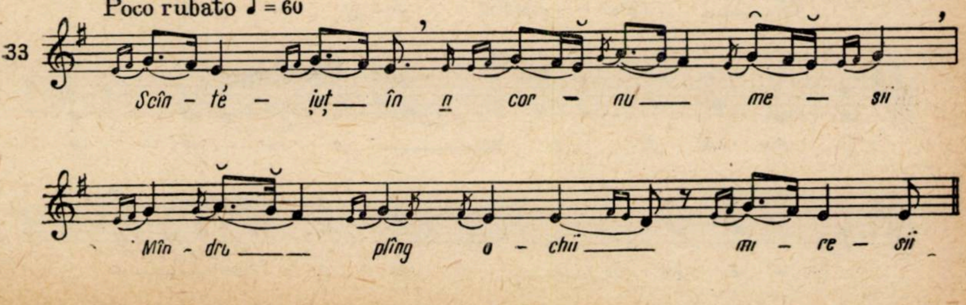

Mi — rea — să — cu — nu — na — ta

„Cîntecul miresii" (Tip II)

Mg 506c
16 6 1955
Poco rubato ♩ = 60

Com. Ilva Mică
Inf. Ioana Gagea, 18 ani

33

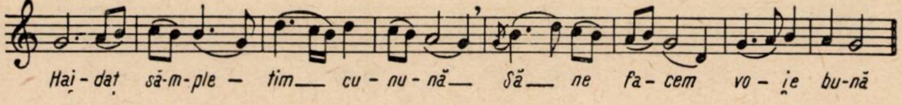

Scîn - te - iuţ — în n cor — nu — me — sii
Mîn - dru — plîng o - chii — mi — re — sii

„Cîntecul cununii"

F. A. 3513
19 8 1946

Com. Muscelul Mare-Hunedoara
Inf. Petru Dinga, 55 ani

34

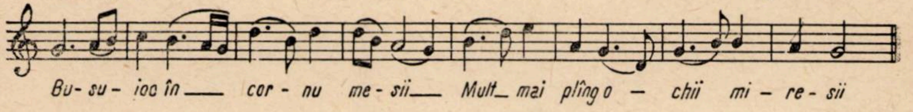

Hai - dat să-m-ple - tim cu - nu - nă Să ne fa - cem vo - ie bu-nă

„Cîntecul miresii"

F A. 3513
19.8. 1946

Com. Muscelul Mare - Hunedoara
Inf Petru Dinga, 55 ani

35

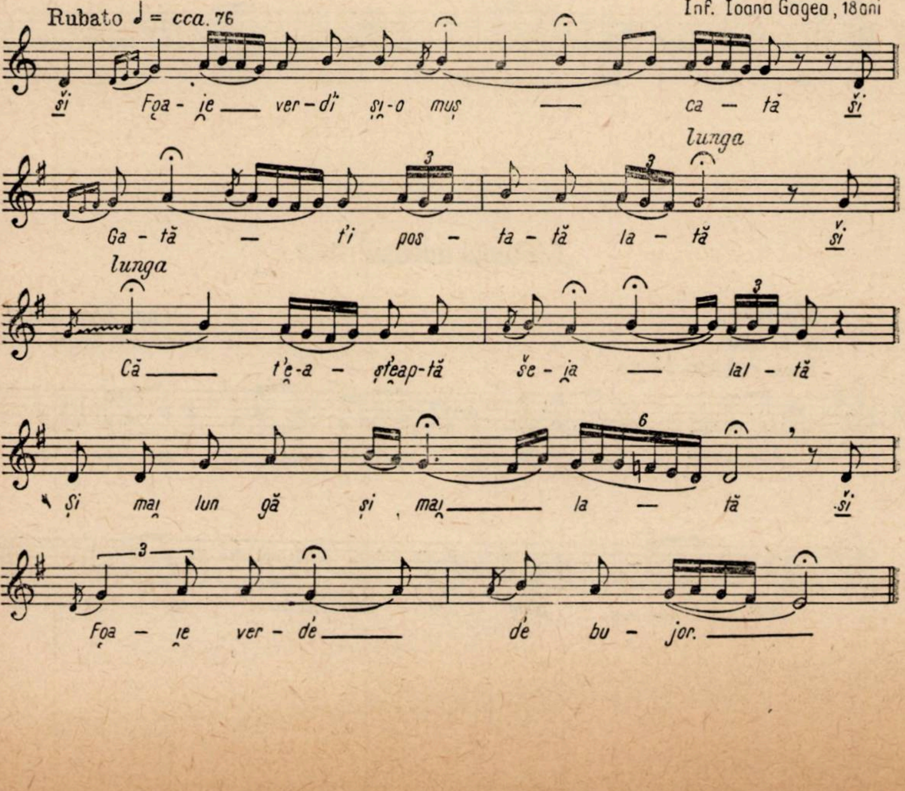

Bu- su - ioc în cor - nu me - sii Mult mai plîng o - chii mi - re - sii

„Cîntec la prăşit"

Mg. 504a
15. 6. 1955

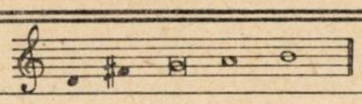
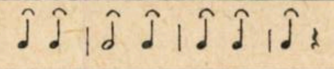
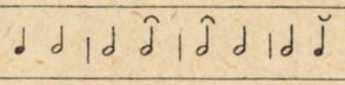
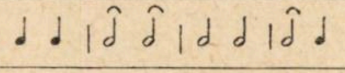
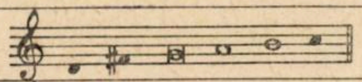
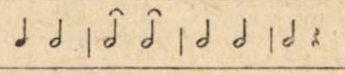
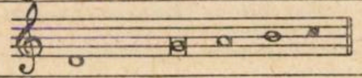
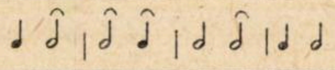
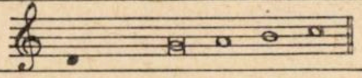
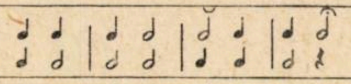
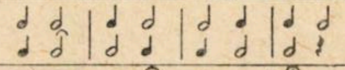
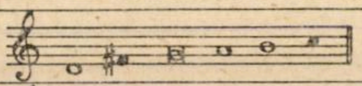
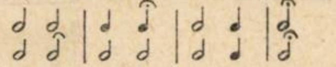
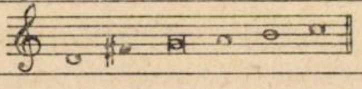
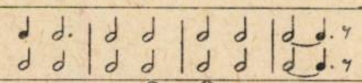
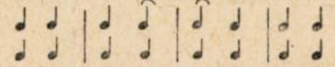
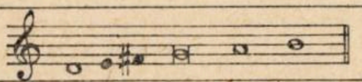
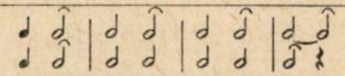
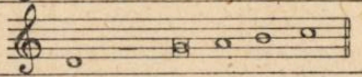
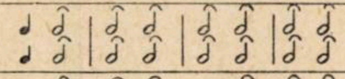
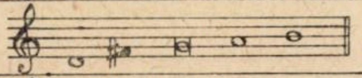
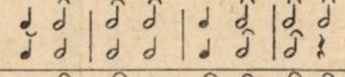
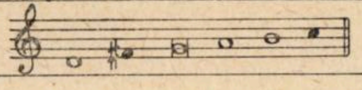
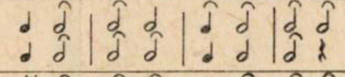
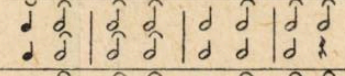
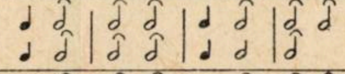
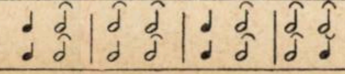
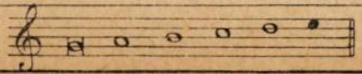
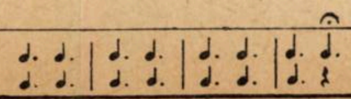
Com. Ilva Mică
Inf. Ioana Gagea, 18 ani

36


Rubato ♩ = cca. 76
şi Foa - ie ver - di şi-o muş ca - tă şi
lunga
Ga - tă ţi pos - ta - tă la - tă şi
lunga
Că t'e-a - şteap-tă şe - ja lal - tă
Şi mai lun gă şi mai la tă şi
Foa - ie ver - de de bu - jor.

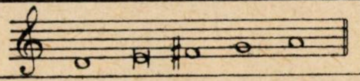
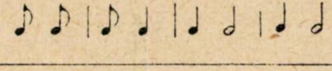
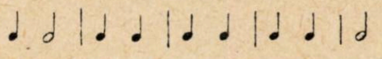
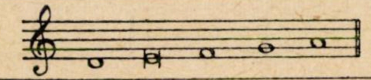
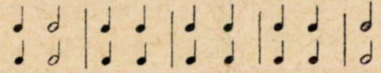
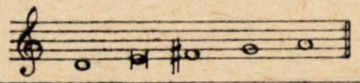
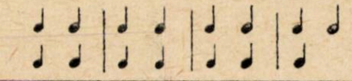
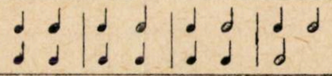
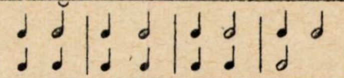
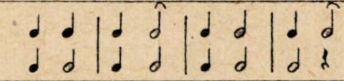
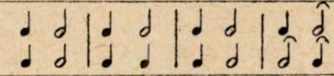
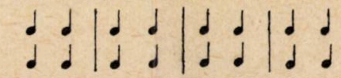
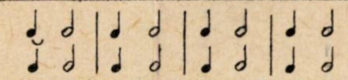
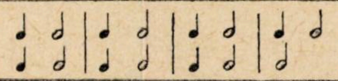
TABEL REZUMATIV CU DATE MUZICALE ȘI LOCALITATEA

TIPUL I

Nr.	Documentul	Scara	Măsura	Tempo	Metronom	Forma	Cadențe	Ritm	Localitatea
1	*Mg. 1434 w*		*Fără*	Rubato	♩ = *cca* 46 (♪= *cca.* 92)	A = a+b	A$_1$		*Rebra*
2	*Mg. 1434 l*	„	„	„	♩ = *cca.* 36 (♪= *cca.* 72)	„	„	„	„
3	*Fg. 5660 a*	„	„	Molto rubato	♩ = *cca.* 56	„	„		*Rebrișoara*
4	*Mg. 1439 x*	„	„	Rubato	♩ = *cca* 54	„	„		*Parva*
5	*Mg. 1439 m*		„	„	„	„	„		„
6	*Mg. 506 b*		„	„	♩ = *cca.* 40	„	„		*Ilva Mică*
7	*Fg. 5645 a*		„	Molto rubato	♩ = *cca* 50	„	„	vers 1 vers 2 	*Leșu.*
8	*Mg. 585 i*	„	$\frac{3}{4}$	Poco rubato	♩ = 50	„	„	„ 	„
9	*Manuscris (Dariu Pop)*		*Fără*	„	—	„	„	„ 	*Ilva Mare*
10	*Mg. 551 K*		$\frac{4}{4}$	„	♩ = 36	„	„	„ 	*Nepos*
11	*Fg. 5703 a*	„	*Fără*	„	♩ = 46	„	„	„ 	*Susenii Bîrgăului*
12	*Fonoteca Cluj 136/2*		„	„	♩ = 52	„	„	„ 	*Feldru*
13	*Manuscris (Dariu Pop)*		$\frac{4}{4}$	„	—	„	„	„ 	*Maieru*
14	*Mg. 585 g*		*Fără*	Molto rubato	♩ = *cca.* 50	„	„	„ 	*Șanț*
15	*Disc. 555 b*		„	„	♩ = *cca.* 58	„	„	„ 	„
16	*Fg. 5506*	„	„	„	♩ = *cca* 60	„	„	„ 	„
17	*Fg. 5535 b*	„	„	„	♩ = *cca* 48	„	„	„ 	„
18	*Mg. 541 c*	„	„	„	♩ = *cca* 56	„	„	„ 	„
		„			**Subtipul I**				
19	*Fg. 5689 a (Mg. 1217 g)*		$\frac{6}{8}$	Poco rubato	♩. = 40	A + B A=a+b B=c+d	„		*Bistrița Bîrgăului*

TABEL REZUMATIV CU DATE MUZICALE ŞI LOCALITATEA

TIPUL II

Nr.	Documentul	Scara	Măsura	Tempo	Metronom	Forma	Cadențe	Ritm	Localitatea
20	*Fg. 5717 b*		3/4	Poco rubato	♩ = 72	A (A = a+b)	A_1		*Cristur Șieu*
21	*Fg. 7283 d*	„	2/4, 3/4	„	♩ = 80	*Refren* + A (A = a+b)	A_1		*Gledin*
22	*Fg. 7121 a*		4/4	„	♩ = 58	*Refren* + A „ + B	A_1 B_2		*Solovăstru*
23	*Fg. 13067 d*	„	„	„	♩ = 62	„	„	„	*Șieuț*
		„			**Subtipul I**				
24	*Fonoteca Cluj*		3/4, 2/4	Giusto	—	A+B (A = a+a' B = b+c)	A_1 B_1		*Salva*
25	*Fg. 11663 a*	„	3/4	„	♩ = 54	„	„		*Coșbuc*
26	*Fg. 11667 d*	„	3/4, 2/4	Poco rubato	♩ = 56	„	„		„
27	*Fg. 11674 b*	„	3/4	„	♩ = 69	„	„		*Mocod*
28	*Fg. 11706 c*	„	3/4, 2/4, 3/4	„	♩ = 60	„	„		*Suplai*
29	*Manuscris (Dariu Pop)*	„	4/4	—	—	A+B (A = a+b B = b+c)	„		*Căianul Mic*
30	*Mg. 1851 x*	„	3/4	Poco rubato	♩ = 46	A+B (A = a+a' B = b+c)	„		*Mintiu*
31	*Mg. 1853 b*	„	„	„	„	„	„		*Zagra*

ȚINUTUL NĂSĂUD-REGIUNEA CLUJ

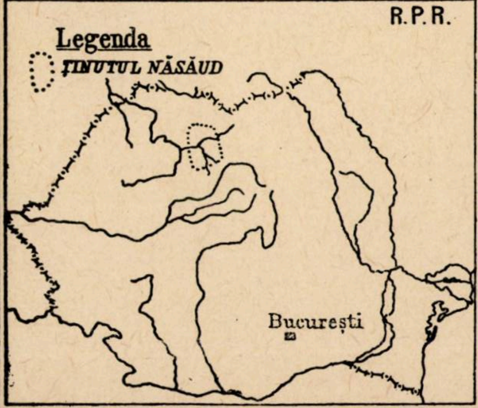
Localitățile în care s-a cercetat cîntecul de seceriș

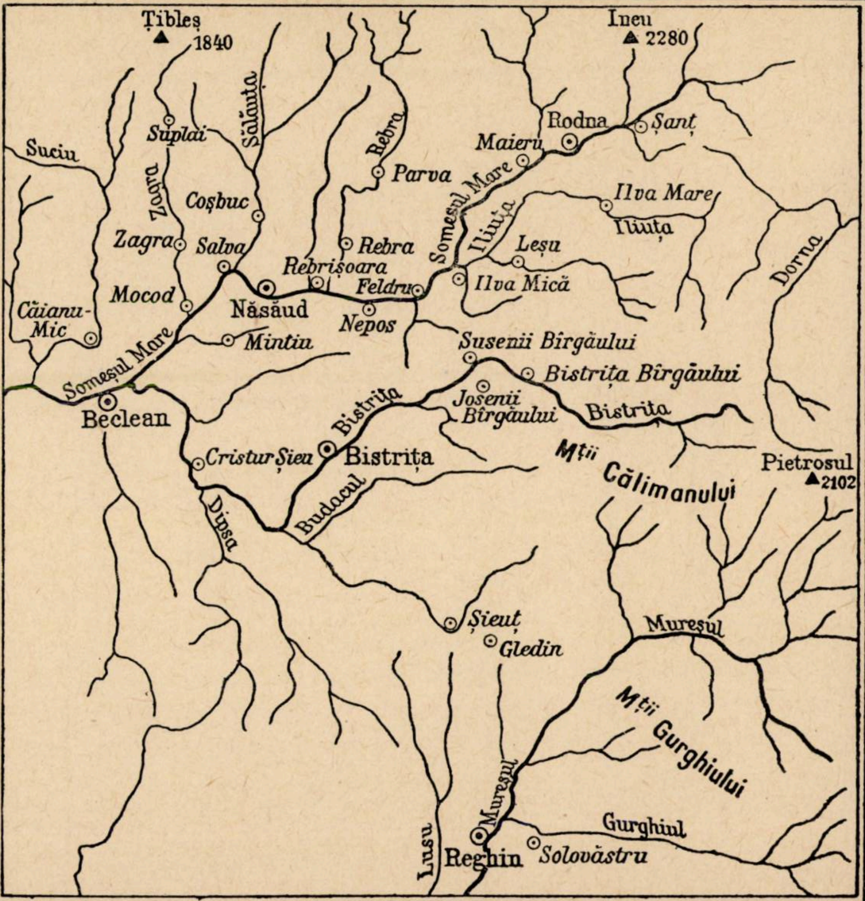
Tip I melodic
- *Rebrișoara*
- *Rebra*
- *Parva*
- *Nepos*
- *Feldru*
- *Ilva Mică*
- *Leșu*
- *Maieru*
- *Șanț*
- *Ilva Mare*

Tip I melodic subtip 1
- *Bistrița Bîrgăului*

Tip II melodic
- *Cristur Șieu*
- *Gledin*
- *Solovăstru*
- *Șieuț*

Tip II melodic subtip 1
- *Salva*
- *Coșbuc*
- *Mocod*
- *Zagra*
- *Suplai*
- *Mintiu*
- *Căianu Mic*


R.P.R.
Legenda
ȚINUTUL NĂSĂUD
București


Țibleș 1840
Ineu 2280
Pietrosul 2102
Suciu
Suplai
Sălăuța
Zagra
Coșbuc
Salva
Mocod
Căianu-Mic
Năsăud
Mintiu
Beclean
Someșul Mare
Rebra
Parva
Rebrișoara
Feldru
Nepos
Maieru
Rodna
Șanț
Ilva Mare
Iliuța
Leșu
Ilva Mică
Dorna
Susenii Bîrgăului
Bistrița Bîrgăului
Josenii Bîrgăului
Bistrița
Cristur Șieu
Budacul
Dipsa
Mții Călimanului
Șieuț
Gledin
Mureșul
Mții Gurghiului
Lușu
Reghin
Gurghiul
Solovăstru

ASPECTE ETNOGRAFICE ALE PĂSTORITULUI ÎN MOLDOVA DE SUD

(Regiunea cursului inferior al Siretului)

ION VLĂDUŢIU
Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

10-I-1965

În studiile privind practicarea păstoritului la noi, apărute în literatura de specialitate, s-a acordat cu precădere atenţie tratării problemelor referitoare la practicarea acestei ocupaţii în zonele de munte, precum şi problemelor legate în general de văratul animalelor la munte fie de către grupurile de populaţie ce se ocupau în principal cu creşterea animalelor, fie de către agricultori.

Studiile care cuprind şi aspecte ale creşterii animalelor în zonele de cîmpie, de baltă sau de luncă sînt extrem de puţine. Unele din ele conţin numai acele laturi ale modului de creştere a animalelor care sînt legate în chip direct de iernatul animalelor de către păstorii transhumanţi.

Sub raport etnografic, păstoritul în regiunea cursului inferior al Siretului nu a fost cercetat pînă în prezent şi, în consecinţă, interesul ştiinţific pentru cunoaşterea trăsăturilor caracteristice locale, precum şi a trăsăturilor ce fac parte integrantă din caracteristicile generale ale păstoritului românesc, este foarte mare.

În cele ce urmează, vom releva numai cîteva aspecte de cultură materială legate de practicarea păstoritului în regiunea cursului inferior al Siretului. Vom căuta să redăm trăsăturile caracteristice tradiţionale ale tîrlelor şi stînelor. Ca bază ne servesc mărturiile etnografice inedite culese în mod nemijlocit din regiunea menţionată.

Ocupaţia principală a locuitorilor din satele situate în regiunea cursului inferior al Siretului este şi în prezent, la fel ca în trecut, agricultura. În această privinţă sînt foarte grăitoare şi datele statistice referitoare la repartiţia suprafeţelor de teren pe categorii de folosinţă ale comunelor din regiunea de care ne ocupăm, date primite de la sfaturile populare respective pentru anul 1964. Pentru exemplificare redăm suprafeţele de

Rev. etn. folcl., t. 10, nr. 1, p.81–88, Bucureşti, 1965

teren pe categorii de folosinţă ale comunei Vulturu din raionul Focşani şi ale comunei Piscu din raionul Galaţi. Astfel, din suprafaţa de 4 758 ha a comunei Vulturu, terenul arabil cuprinde 3 813 ha, păşunea 294 ha, via 346 ha, iar din suprafaţa de 4 381 ha a comunei Piscu, terenul arabil cuprinde 3 734 ha iar izlazul numai 470 ha. Datele statistice arată limpede rolul covîrşitor pe care îl are agricultura în ocupaţia populaţiei din aceste sate. Aceeaşi situaţie era şi în trecut în majoritatea satelor din zona menţionată.

Creşterea animalelor a constituit şi în trecut ca şi în prezent o ocupaţie secundară a locuitorilor din satele situate în regiunea cursului inferior al Siretului. Se creşteau oi, vaci, boi şi cai. Capre se creşteau într-un număr foarte redus. Oile se creşteau pentru lînă, brînză, miei şi pielicele de miei. Vacile erau ţinute pentru lapte şi pentru munci agricole, iar boii şi caii numai pentru muncile agricole.

Atît cornutele mari cît şi cornutele mici erau ţinute în timpul verii pe imaşul sau izlazul satelor respective iar în perioada de iarnă în gospodăria proprietarului.

Locuitorii din satele situate în regiunea cursului inferior al Siretului au avut un contact strîns cu păstorii transhumanţi datorită, pe de o parte, faptului că prin aceste sate trecea unul dintre drumurile pe care coborau de la munte oierii cu turmele lor cînd se îndreptau spre bălţile Dunării la iernat, iar pe de altă parte, pentru că în hotarul unor sate unii dintre aceşti oieri transhumanţi se opreau cu animalele lor pentru a le ierna.

După cum am putut stabili în cursul cercetărilor noastre pe teren, pe acest drum coborau la iernat în principal oierii transilvăneni originari din Breţcu şi Covasna, care intrau apoi în bălţile Dunării pe la Vădeni. Unii dintre aceştia însă, după cum ne precizau ciobanii mai în vîrstă, se opreau la iernat pe la Năneşti şi Măicăneşti, alţii se trăgeau la iernat la pădure la Şerbeşti. Este important de reţinut faptul că unii dintre păstorii transhumanţi rămîneau cu animalele lor şi la vărat în hotarele satelor în regiunea de care ne ocupăm. Ciobanii mai bătrîni îşi amintesc, de pildă, că dintre breţcani au rămas să-şi văreze oile la Suraia şi la Năneşti ; acolo oierii transhumanţi transilvăneni şi-au făcut stînă proprie, aparte de a locuitorilor din sat.

Dintre locuitorii acestor sate numai un număr foarte restrîns de oameni aveau ocupaţia de ciobani şi se angajau pentru perioada de vară să îngrijească oile unei tîrle sau alta, alcătuite de către oamenii din satul respectiv. În legătură cu aceasta subliniem un aspect ce prezintă un deosebit interes sub raport etnografic. Este vorba de înţelesurile denumirilor ce se dau în satele regiunii cercetate celor care se ocupă cu îngrijirea animalelor. Cei care îngrijesc oile sînt denumiţi în aceste sate cu denumirea de *mocani*. Locuitorii din sat care se ocupă cu agricultura denumesc pe ciobanii de la oi numai cu termenul de *mocani*. Este de reţinut faptul că şi ciobanii se consideră *mocani* şi folosesc termenul pentru a-şi indica profesia de ciobani. Prin urmare, în această regiune sensul care se dă termenului *mocan* este sinonim cu cel de cioban. Există şi expresii cum sînt ,,mocănia noastră'' sau ,,aşa e vorba mocanilor'', care ele însele sînt concludente.

Sensul în care este folosită aici denumirea de *mocan* este deci cel profesional. Faptul prezintă însă mult interes dacă reținem că se consideră mocani înșiși ciobanii originari din aceste sate situate în regiunea cursului inferior al Siretului și că ei nu atribuie această denumire exclusiv păstorilor transhumanți transilvăneni ce treceau prin satele respective cu turmele lor. Dar asupra acestei chestiuni nu este locul să ne oprim aici prea pe larg.

Locuitorii din satele cercetate posedau de regulă un număr mic de oi, cîte 3 —5 pînă la 10 oi. Cei care aveau peste 10 oi erau foarte puțini. Sătenii, pentru a-și văra animalele, tocmeau mocani din sat și formau o stînă. Stînele se formau de obicei în jurul datei de 1 mai și durau pînă la 26 octombrie (Sf. Dumitru, după calendarul pastoral) cînd avea loc răvășitul oilor. Stînele vechi, tradiționale, fac parte din categoria așa-numitelor ,,stîne cu rîndul'' întîlnite și în alte regiuni de cîmpie învecinate. Fiecare stăpîn de oi își lua în întregime venitul de la oile sale, plătind pe ciobani pentru îngrijirea animalelor și plătind aparte izlazul. Ciobanii aveau în sarcina lor în principal îngrijirea oilor. Ei ajutau de asemenea la mulsul oilor.

Tîrlele în această regiune sînt așezate de obicei pe izlazul satului, unde stau de la începutul verii și pînă la răvășitul oilor. Tîrla are ca elemente principale componente : *hierbătoare*, *stînă*, *comarnic*, *strungă*, *perdea*, *tîrlă* unde dorm oile, *țarc* pentru sterpe, *corturi* în care se adăpostesc ciobanii. În unele cazuri există încă un element al tîrlei și anume *bordeiul*.

Precizăm că în satele din regiunea cercetată termenul de *tîrlă* se folosește îndeosebi pentru a marca locul unde se culcă oile, indiferent dacă este în tîrla propriu-zisă sau pe miriștea unui cetățean.

Structura tîrlei, adică amplasarea diverselor elemente componente ale tîrlei, nu este identică în întreg cuprinsul regiunii cercetate. În această privință relevăm următoarele categorii de tîrle : a) tîrle formate din *stînă*, *comarnic* și *hierbătoare*, toate trei sub același acoperiș cu strungă, ce are *cotar* și se află în imediata prelungire a comarnicului, cu *țarc* pentru oi sterpe, cu *perdea* de stuf și cu *tîrlă* în fața comarnicului unde se odihnesc oile noaptea (fig. 1). La aceste tîrle comarnicul se află situat în mijloc, între *stînă* și *hierbătoare*, sub același acoperiș ; b) tîrle formate din *stînă* și *comarnic* aflate sub același acoperiș, cu *hierbătoare* și *corlon*, făcută aparte, lîngă stînă, cu *strungă* cu *coteț* ce se prelungește imediat de la comarnic, cu *perdea* din stuf (fig. 2). La aceste tîrle, din comarnic se intră cu laptele proaspăt muls direct în stînă unde se și prelucrează ; c) tîrlă formată din *stînă* și *comarnic* sub același acoperiș, cu *hierbătoare* făcută din stuf, cu *bordei* construit aparte, cu *strungă* cu *cotar* în prelungirea comarnicului, cu *corturi* în tîrla oilor (fig. 3).

Nu considerăm necesar să intrăm aici în analiza chestiunii dacă aceste tîrle aparțin unuia sau mai multor tipuri sau variante de tîrle ; acest lucru este făcut într-o lucrare amplă privind păstoritul transhumant la români. Relevăm numai cîteva trăsături ce caracterizează toate aceste tîrle și anume : principalele elemente componente ale tîrlei sînt aceleași, indiferent de modul lor de așezare ; denumirea acestor elemente este în

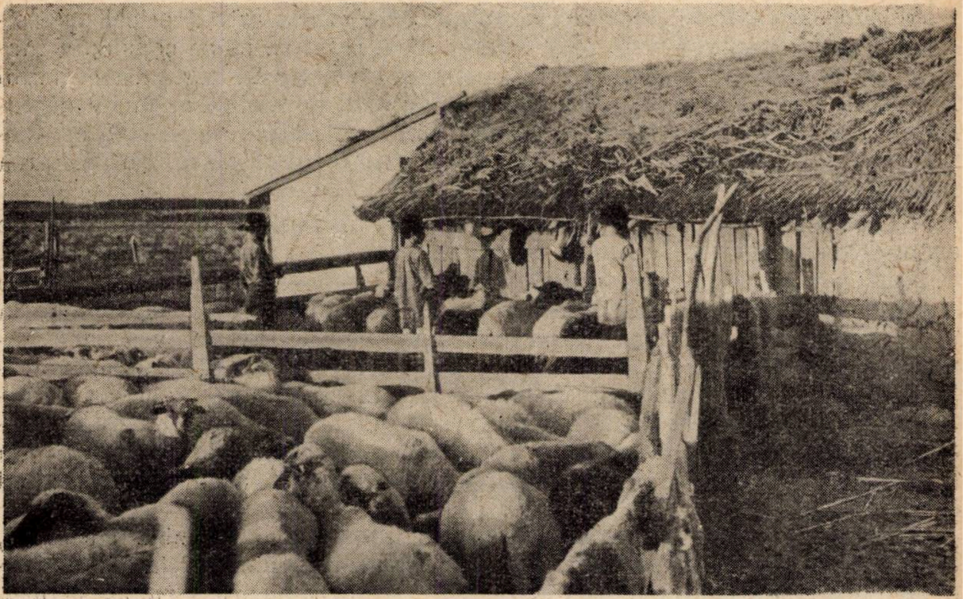


Fig. 1. — Tîrlă cu comarnicul situat între stînă şi fierbătoare sub acelaşi acoperiş.

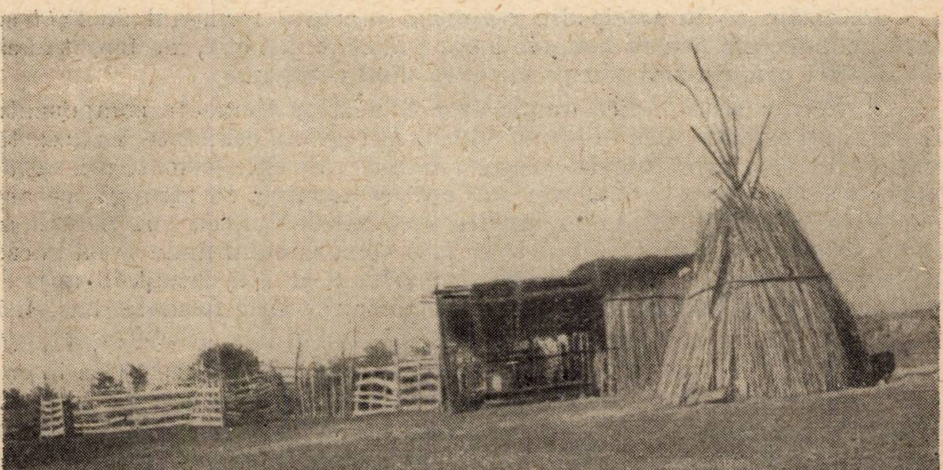


Fig. 2. — Tîrlă cu stînă şi comarnicul situate sub acelaşi acoperiş, fără bordei.

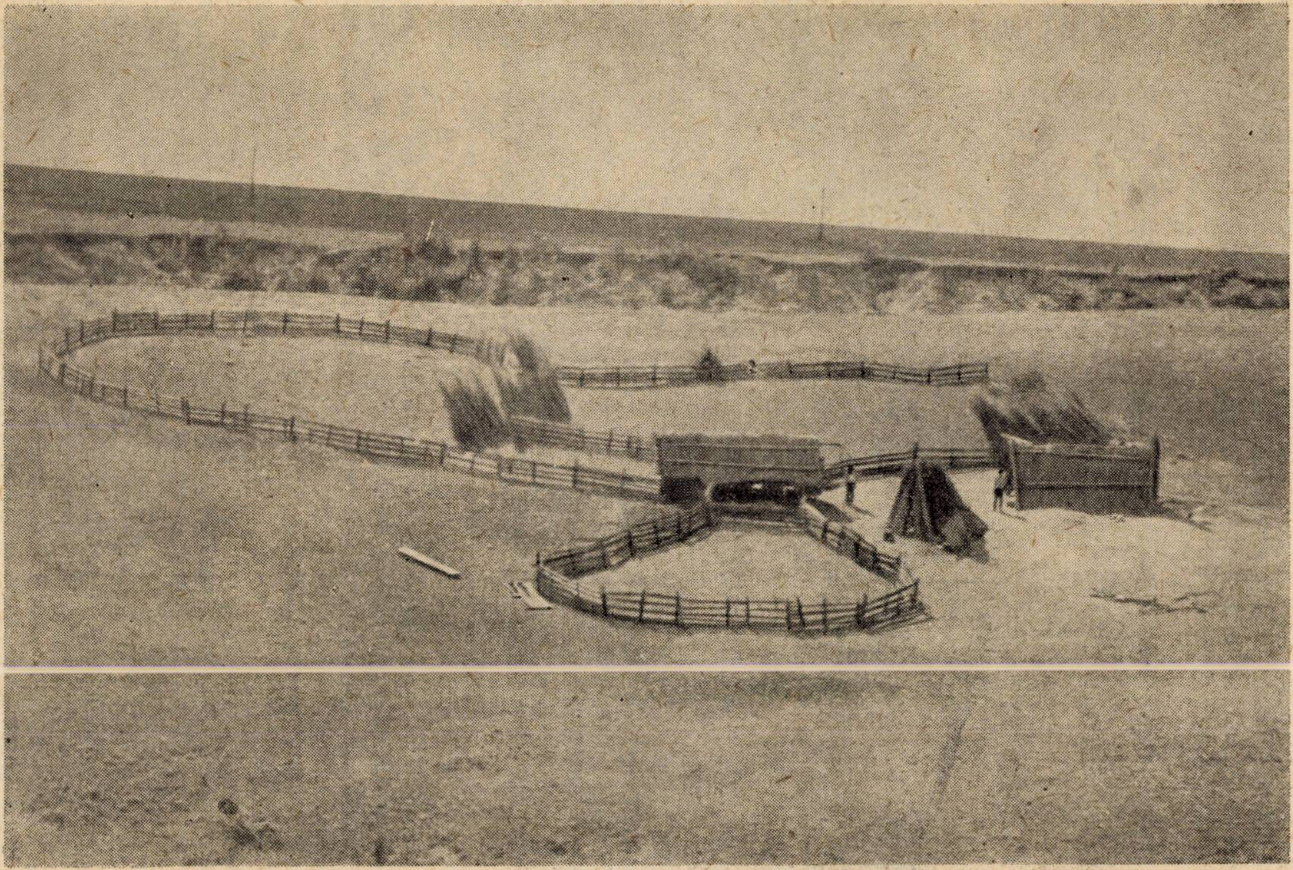


Fig. 3. — Tîrlă cu stînă și comarnicul situate sub același acoperiș și cu bordei aparte.

principal aceeași ; strunga are aceeași formă și este așezată în același loc și anume în imediata prelungire a comarnicului ce se află sub același acoperiș cu stîna ; la toate aceste tîrle strunga are *cotar* (fig. 4) denumit în unele sate *coteț*, iar în altele *gîtul strungii* ; el îndeplinește însă aceeași funcție în toate cazurile.

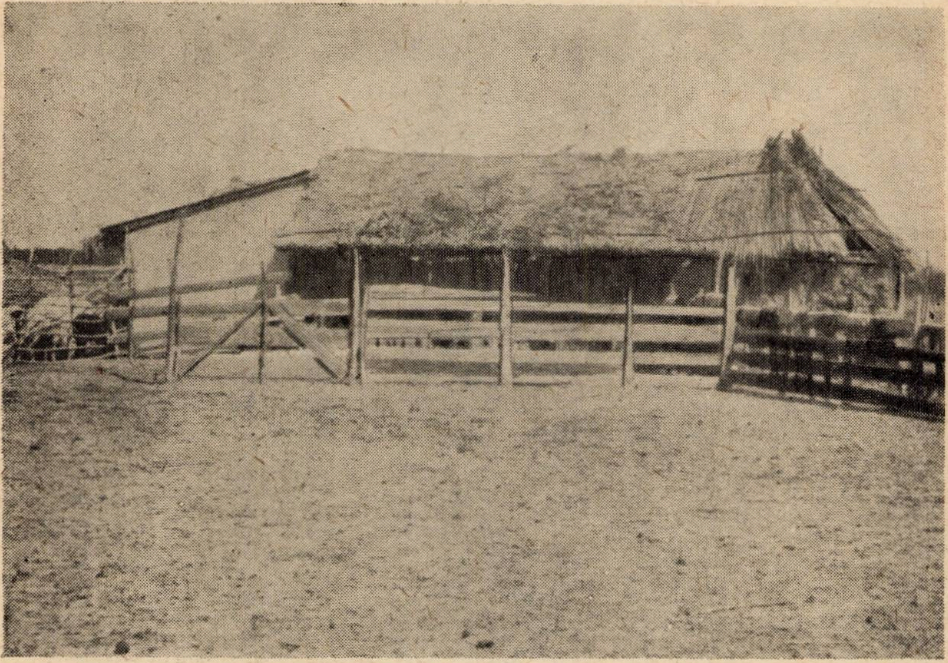


Fig. 4. — Vedere de strungă cu cotar.

Am relevat categoriile de tîrlă din această regiune de șes întrucît din compararea lor cu tipurile de tîrlă ca și cu cele de stînă de pe pășunile de la munte ale unor grupuri de păstori transhumanți se impun anumite concluzii.

În ceea ce privește funcția diverselor elemente componente ale tîrlei specificăm că și în regiunea cercetată stîna este centrul în jurul căreia pulsează întreaga activitate a tîrlei. Încăperea ce poartă în această regiune denumirea de stînă, indiferent de materialul din care este construită, este o încăpere în care nu se face foc. În stînă se încheagă laptele și se prepară cașul. În stînă se află crinta pe care se strînge cașul și polița pe care se pune apoi la dospit. În stînă se țin o parte din uneltele folosite la prepararea produselor lactate precum și alimentele ciobanilor.

În *hierbătoare* se fierbe zărul de urdă. În mijlocul *hierbătorii* este făcut în pămînt *corlonul.* Pe marginea gropii, uneori, sînt fixate în pămînt două *crăcane* pe care se pune *dorunga* — un par gros de lemn ce susține cazanul deasupra focului. Tot în *hierbătoare* se prepară de obicei şi mîncarea; ciobanii mănîncă însă în comarnic. În *hierbătoare* se ţine uneori şi butoiul de argăseală, cazanul de urdă, masa, bolovani de sare, precum şi *căpăcelele*. În această regiune sînt numite *căpăcele* putinile de dimensiuni mai mici.

În *comarnic* se mulg oile de către ciobani. Aceştia şed pe *scaune* puse lîngă *uşile spătarului*. La uşi există *ştergători* ce feresc genunchii ciobanilor să se ude în timpului mulsului în vreme de ploaie. Comarnicul este podit cu scînduri. Acoperişul comarnicului este făcut fie în două ape, fie într-o singură apă, după tipul de tîrlă respectiv. În comarnic se ţin atîrnate în cuie diverse piese de îmbrăcăminte.

Redăm mai jos şi unele aspecte privind tehnica de construcţie a stînei. Specificăm că materialul de construcţie a stînelor în această regiune este diferit. Unele stîne tradiţionale au pereţii împletiţi din nuiele şi apoi lipiţi cu lut; alte stîne tradiţionale au pereţii făcuţi din stuf. Mai recent au început să se facă şi stîne din scînduri, prinse în tăblii, ce se demontează uşor. Tehnica de construcţie a unei stîne cu pereţii din nuiele o redăm în cele ce urmează : mai întîi se bat *furcile* în pămînt; pe furcile din margine se pun *costoroghi*, pe cele din mijloc *calu*, — o bîrnă mai groasă. De aceasta şi de costoroabe se fixează *căpriorii*, cu cuie de fier. Pe căpriori se bat leţuri de brad sau nuiele şi pe acestea se pune stuf, fie snopi, fie vărsat ,,la cleşte''. Acesta se leagă apoi cu *prăştină* şi dedesupt şi deasupra. În acest fel se asigură ca stuful să nu alunece şi să nu fie luat de vînt. Pereţii stînei se îngrădesc cu nuiele în felul următor : se bat în pămînt pari la o distanţă de cca 25 cm unul de altul şi se împletesc cu nuiele de salcie; apoi se calcă lut şi se lipesc pereţii.

Corturile se pun la *aripa oilor*. Este de semnalat faptul că în trecut în această regiune nu se făceau asemenea *corturi*. Ele au început să fie construite abia în ultimii ani şi servesc ca adăpost ciobanilor.

Un element absolut prezent la toate tîrlele din această regiune este *perdeaua pentru oi*. Ea este făcută de către oamenii din sat împreună cu ciobanii încă de primăvara. Perdeaua se construieşte din stuf şi are o parte din *părcale*. Prin *părcale* se înţeleg *lacri* de *praştină*, adică aşa numitele ,,porţi'' sau ,,table'' folosite la construirea strungilor. Partea din stuf a perdelei este aşezată în partea dinspre miază-noapte iar cea de *părcale* e în partea dinspre soare.

Cercetarea sub raport etnografic a tîrlelor şi stînelor ce aparţin locuitorilor din satele situate în regiunea cursului inferior al Siretului ne permite să tragem unele concluzii preliminare. Datele etnografice, deşi expuse aici extrem de succint, demonstrează existenţa unor puternice influenţe ale păstorilor transhumanţi, în special ale mocanilor bîrsani, în păstoritul locuitorilor din zona cercetată. Tipul de stînă existent în regiune şi anume cel cu comarnicul situat la mijloc între *hierbătoare* şi stînă este în esenţa sa tipul de stînă de pe păşunile de munte caracteristic unui anumit grup de păstori transhumanţi şi anume mocanilor bîrsani. Şi aceasta în condiţii geografice cu totul deosebite. Terminologia de bază a elementelor componente ale tîrlei şi stînei, ca de altfel şi a uneltelor de muncă asupra cărora nu ne-am putut opri în expunerea de faţă, demonstrează de asemenea aceleaşi legături. O analiză istorică comparativă va aduce multe date noi cu privire la legăturile reciproce ale păstorilor locali şi a celor care practicau transhumanţa trecînd prin această regiune, legături reflectate îndeosebi în cultura lor materială.

NOTE ŞI RECENZII

PROBLEME ALE SISTEMULUI CINETIC ÎN DANSUL POPULAR ROMÂNESC

Înlănţuirea mişcărilor în diferite formule constituie ceea ce credem că se poate numi sistemul *cinetic* al dansului[1]. Studiul pe care-l încercăm în acest sens implică deci de la început abordarea problemei categoriilor de mişcări şi a construcţiei formulelor coregrafice.

Analiza tipologică efectuată în peste 2000 de exemple a stabilit care sînt elementele cinetice de bază în jocul românesc precum şi repartiţia lor zonală şi regională. Nu adîncim aici această problemă în sistematizarea ei teoretică. Pentru moment este suficient să amintim cîteva din rezultatele la care s-a ajuns.

Astfel, datele noastre arată că, dintre elementele cinetice, paşii simpli şi bătuţi au o răspîndire aproape uniformă în toată ţara. O răspîndire foarte mare dar de grade inegale prezintă paşii încrucişaţi (în faţă sau în spate), paşii de învîrtire, paşii săriţi, paşii „vîrf-toc". Altele, în sfîrşit, au o vitalitate destul de mare în anumite zone (cum sînt bătăile cu palma pe picior într-o mare parte a Transilvaniei, pintenii în unele ţinuturi carpatice, balansurile în Valea Dunării ş.a.), dar sînt sporadice sau inexistente în rest. Aceste trei categorii ilustrează jocul românesc, celelalte mişcări fiind într-o proporţie redusă şi inegal răspîndite.

Analiza se poate limita, fireşte, la cercetarea acestor elemente. Dar nu acesta este scopul încercării de faţă, ci acela de a urmări modul de înlănţuire al mişcărilor în diverse formule. Pentru aceasta trebuie să ne oprim puţin asupra cadrului dimensional metrico-ritmic pe care se axează materia cinetică.

Cele mai simple unităţi structurale închegate sînt *celulele* ritmice. Nu interesează acum structura lor care va fi studiată aparte[2]. Dimensional, ele se întind de obicei pe durata a o măsură, mai rar pe o jumătate de măsură, sau pe 2 măsuri (în cazul unei celule combinate de tip dohmiac, cu sincopă mediană). Uneori întîlnim şi *semi-celule* (jumătăţi de celule).

Aceste mici unităţi conţin rudimente cinetice care nu ajung pînă la închegări de sine stătătoare, ci au doar un rol auxiliar formaţiilor structurale mai mari : *motivul* şi *figura*, ser-

---

[1] De această problemă ne-am ocupat între altele în : *Clasificarea morfologică a dansurilor populare româneşti*, *Determinarea specificului în dansul popular*, *Brîul mocănesc* (studiu morfologic), *Monografia coregrafică a Mărginimii Sibiului* şi în alte lucrări care au constituit obiectul unor comunicări ţinute în cadrul Institutului de etnografie şi folclor. În articolul de faţă analizăm cîteva din rezultatele la care am ajuns.

Am folosit comparativ şi lucrările : Martin Gy., *Determination of motive types in dance Folklore*, în „Acta Ethnographica ...", Tomus XII, Fasciculi 3–4, Budapesta, 1963 ; A. Giurchescu, *Analiza structurală a dansurilor cu formă fixă* (comunicare).

[2] Într-un studiu asupra ritmului (în pregătire).

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 1, p. 89–115, Bucureşti, 1965

vind ca faze introductive, finale sau de legătură, sau făcînd parte integrantă, nediferenţiată, din temă.

Motivul ritmic, supraordonat celulei, are şi el o întindere variabilă. El poate cuprinde :

a) o celulă simplă + o semicelulă (pe o măsură şi jum. sau 3 măs.) ;
b) 2 celule simple (pe 2 măsuri, rar pe o măsură) ;
c) 1 celulă combinată de tip dohmiac (pe 2 măsuri) ;
d) 3 celule simple (pe 3 măsuri sau o măsură şi jum.) ;
e) 1 celulă combinată + 1 celulă simplă (pe 3 măsuri) ;
f) 2 celule simple + o semicelulă (pe 2 măsuri şi jum.) ;
g) 1 celulă combinată + o semicelulă (idem).

Sistemul cinetic este strîns legat de cel ritmic. Dacă motivul ritmic poate fi analizat independent, motivul cinetic nu poate fi scos din cadrul dimensional al chenarului ritmului care-i trasează precis limitele respective.

Într-adevăr, experienţa noastră a dovedit că motivele cinetice se axează — în covîrşitoare majoritate — pe întinderea a 2 măsuri, în cuprinsul cărora gama lor structurală ne apare perfect individualizată. Este nu numai o analogie cu domeniul ritmic ci o suprapunere uşor de intuit în toate cazurile. De aceea considerăm că acestea constituie motivele ritmico-cinetice *primare*, care uneori se pot amplifica prin adăugarea unei *celule-augment*, cu funcţie structural-compoziţională ; în acest caz le numim motive *augmentate*.

Depăşirea acestui cadru de 3 măsuri ne duce fie la schimbarea calităţii cinetice (şi deci a motivului), fie la alăturarea a 2 sau mai multe motive cu valori structurale asemănătoare (aşa-zisul motiv lărgit) redate *identic* (şi atunci este o simplă repetare) *inversat* (prin schimbarea direcţiei sau a piciorului) sau *modificat* prin înlocuirea unora din elementele cinetice.

Motivul astfel delimitat ridică probleme de ordin compoziţional şi structural. Primul lucru care ne interesează este construcţia însăşi a motivului, individualizată printr-o *temă* cinetică proprie. Aceasta cuprinde majoritatea elementelor motivului sau în orice caz pe cele mai caracteristice lui, axate pe schema ritmică respectivă.

Analizînd, în peste 40 de repertorii din ţară, posibilităţile structurale pe care ni le oferă jocul românesc, am ajuns la stabilirea următoarelor categorii de motive grupate după tema lor cinetică (în paranteză fiind trecute simbolurile alfabetice prin care sînt desemnate) :

1) *Motive de acomodare* (simple, de trecere) (A) :
   - plimbări (A′)
   - cu paşi simpli pe loc (A″)

2) *Motive cu bătăi* (B) :
   - pe sol (B′)
   - în pinteni (B″)

3) *Motive cu cîrlige* (paşi încrucişaţi) (C) :
   - în faţă (C′)
   - în spate (C″)

4) *Motive cu învîrtiri* (V) :
   - propriu-zise (V′)
   - pe sub mînă (V″)

5) *Motive cu bătăi de palme* (P)
   - pe picior (P′)
   - altele (P″)

6) *Motive cu mişcări manuale independente* (M)
   - ridicări, coborîri etc. (M′)
   - flexiuni, rotaţii (M″)

7) *Motive cu mişcări de trunchi* (T)
   - ridicări, coborîri etc. (T′)
   - flexiuni, rotaţii (T″)

8) *Motive cu diverse ustensile* (U)
   - arme (U′)
   - altele (U″)

9) *Motive speciale combinate* (S)
   - acrobaţii (S′)
   - mişc. imitative (S″)

Fireşte este vorba de motivele *pure*, unistructurale. Este însă de la sine înţeles că întîlnim numeroase încrucişări, ceea ce ne furnizează teme cu 2 sau 3 elemente caracteristice[3].

Din analiza a peste 40 de repertorii din ţară, reies anumite date pe care le putem urmări după tabelul alăturat. Din acestea se desprind cîteva constatări interesante, de natură a ilustra specificul naţional şi regional.

1) Jocul românesc se bazează în proporţie de cca. 90 % pe motivele aparţinînd primelor 5 categorii. O relativă răspîndire o au motivele speciale de tip imitativ ; celelalte motive bazate pe mişcări de mîini, de trunchi şi cu diverse obiecte (des întîlnite în dansurile orientale), sînt foarte rare.

2) Dintre celelalte, motivele de *acomodare* (A', A'') şi cele cu *bătăi pe sol* (B') au o răspîndire aproape uniformă în jocul românesc.

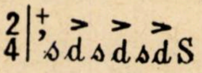
3) Unele categorii de motive sînt mai răspîndite în sudul ţării, în special motivele cu *cîrlige* (C', C'').

4) O descreştere în sens invers se observă la alte categorii de motive : *învîrtirile propriu-zise* (V'), *piruetele pe sub mînă* (V''), *bătăile cu palmele* (P', P''), care prezintă o frecvenţă maximă în Valea Mureşului, şi dispar parţial sau aproape complet în Valea Dunării.

5) Toate categoriile de motive citate sînt aproape egal reprezentate în sudul Transilvaniei ; pe versantul opus, ca şi în Carpaţii nordici, situaţia este, cu unele excepţii, asemănătoare. Motivele cu bătăi în *pinteni* (B'') par să crească în frecvenţă pretutindeni dinspre cîmpie spre munte.

În ce priveşte construcţia motivului mai avem de observat că tema acestuia este încadrată de o *introducere* şi un *final*, care, în multe cazuri, sînt încorporate în cuprinsul însuşi al temei, avînd aceleaşi elemente structurale ; adeseori ele prezintă schimbări calitative.

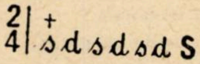
Astfel, introducerea motivului se face de multe ori în anumite regiuni şi la anumite tipuri de joc, de obicei la cele de virtuozitate, printr-un pas „vîrf-toc" numit şi „pas de contratimp" deoarece el are proprietatea de a transfera accentul pe timpii slabi.



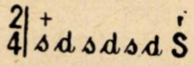
(La toate exemplele date, caracteristicile de bază ale motivului sau figurii apar cu litere şi semne îngroşate spre a ieşi în evidenţă).

Uneori acest pas se transformă într-un pas săltat ; alteori el este înlocuit printr-o pauză de optime. În orice caz, funcţia introductivă este net determinată.

Finalul motivului apare şi mai pregnant. De cele mai multe ori el este *ritmic*, fiind exprimat printr-o valoare dublă.

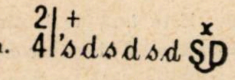
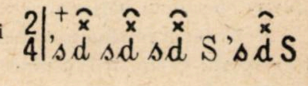
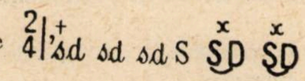


Alteori el este reprezentat printr-o schimbare *structurală*, de obicei un pas bătut



---

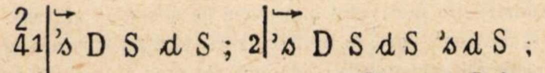
[3] Clasificarea pe care o dăm aici cuprinde numai categoriile principale, care au desigur numeroase subdiviziuni. Spaţiul redus ne sileşte însă la restrîngerea observaţiilor noastre.

sau un pinten.  etc. În sfîrşit, el poate fi *celular*, adică prin adăugarea unui augment care repetă într-o formă concentrată tema motivului  sau îi conferă o altă calitate .

Interesant este că în anumite cazuri finalul, aducînd o schimbare calitativă, devine factorul ilustrativ al temei (v. ex. anterior), care se transferă astfel spre încheierea motivului. Aceasta depinde de funcţia care i se atribuie[4].

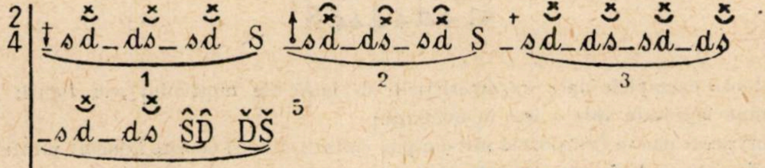
Pornind de la această „idee" coregrafică pe care o reprezintă motivul, ajungem la forma închegată a *figurii* de dans, pe care o vom urmări după criteriile aplicate pînă acum. Din punct de vedere al construcţiei distingem următoarele categorii de figuri :

a) *Figuri simple* — formate dintr-un singur motiv, primar sau augmentat. Vedem deci că deşi coincid dimensional şi structural, cele două etape se diferenţiază prin funcţie.



(*Figuri de Brîu*)

b) *Figuri dezvoltate* — formate din alăturarea unor motive asemănătoare. Se poate considera că figura cuprinde un motiv iniţial de bază, din care provin şi celelalte prin procedeele cunoscute : *repetare, inversare, modificare*, sau prin combinarea acestora.

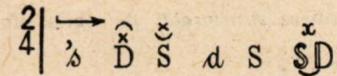


(*Brîuleţul — Răşinari — r. Sibiu*)

---

[4] Uneori, de ex., comanda indică ceea ce, după bunul plac al jucătorilor, constituie esenţa motivului sau figurii. Astfel la comanda :

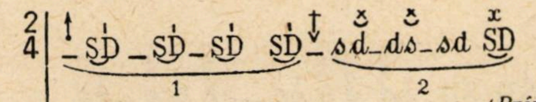
Foaie verde ca aluna,
La călcîi să punem una !

se excută :  (*Danţul*, Răşinari, rn. Sibiu). Se vede clar că aici tema motivului este determinată de pintenul final, după intenţia jucătorului care comandă, deşi corpul motivului nu cuprinde un element asemănător.

[5] 1 = motiv de bază iniţial ; 2 = motiv inversat ; 3 = motiv modificat ; 4 = motiv final modificat.

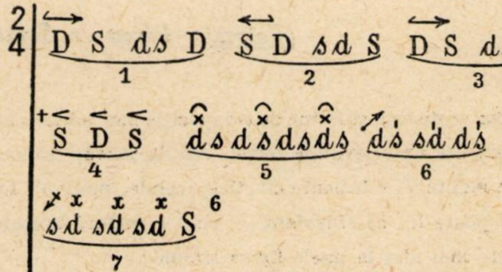
Elementele cinetice principale rămîn aceleaşi, dar figura se dezvoltă dimensional; uneori pînă la alăturarea a patru-cinci motive asemănătoare.

c) *Figuri complexe* — formate prin alăturarea unor motive structural diferite. În forma cea mai rudimentară acestea conţin cel puţin două motive diverse. Dar în compoziţie



(*Brîul* *Sibiel*, *r. Sibiu*)

se pot ivi forme foarte ample, în care alăturarea de motive diferite se complică prin procedeele cunoscute de la figurile dezvoltate, astfel că figura poate căpăta dimensiuni impresionante:



(*Alunelul* - *Bîrca*, *r. Segarcea*)

Cu privire la răspîndirea zonală a acestor categorii, am constatat că frecvenţa figurilor complexe creşte spre Dunăre şi spre Mureş; în Carpaţi predomină figurile simple şi dezvoltate.

Fără îndoială că această varietate a formelor de construcţie are consecinţe şi pe plan structural. Categoriile tematice pe care le-am stabilit în cadrul motivelor rămîn desigur valabile şi pentru figuri, după cum şi repartiţia regională a acestor categorii nu poate fi mult diferită. Dar mărirea numărului de combinaţii posibile atrage după sine şi o diversificare cinetică, mai ales la figurile complexe, prin însăşi natura lor politematice. Se creează astfel adevărate „conglomerate" structurale.

Categoriile funcţionale interne se pot amplifica şi ele dimensional, la figurile complexe şi, mai puţin, la cele dezvoltate, în modul următor:

a) *Introducerea* figurii poate consta, ca şi la motive, într-un singur element cinetic; dar ea poate fi o celulă, un motiv sau chiar un grup de 2—3 motive.

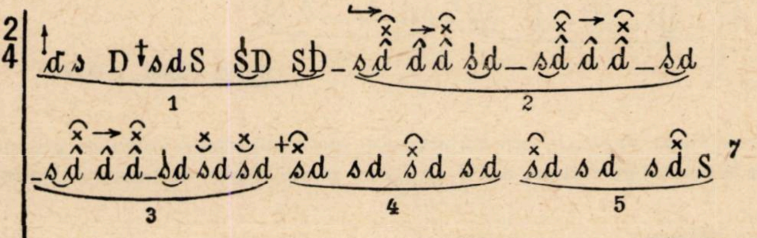
b) *Tema* conţine cel puţin un motiv, dar se poate amplifica pînă la cuprinderea a 7—8 sau chiar mai multe motive; ele se grupează de obicei în jurul la unul sau mai multe motive -nucleu.

Finalul, ca şi introducerea, poate varia de la un singur element cinetic pînă la un grup de motive.

---

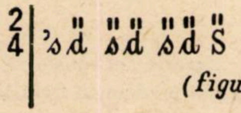
[6] Motivele 1, 4, 5, 6, 7 diferă structural între ele, iar motivele 2—3 nu reprezintă decît inversarea şi repetarea primului.

d) În sfîrşit, în afară de aceste părţi principale, pot exista şi faze de trecere, mai mici sau mai mari, formate, de asemenea, din elemente cinetice, celule sau motive. Ele pot apărea nu numai între introducere şi temă sau între temă şi final, dar chiar între motivele-nucleu ale temei. Spaţiul redus nepermiţîndu-ne să redăm variantele combinaţii existente, dăm doar un exemplu ilustrativ :



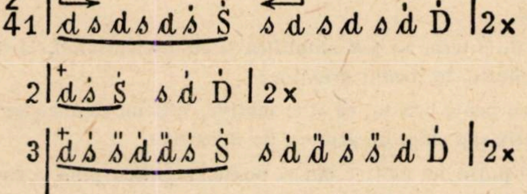
(*Polocsia–Bîrca*, r. *Segarcea*)

Dar în construcţia figurilor se disting şi forme de compoziţie mai subtile, bazate pe înlănţuirea unităţilor cinetice în momente expresive ale temei. Aceste unităţi constau, şi în acest caz, din fragmente mai mici sau mai mari (elemente cinetice, celule, motive). Din acest punct de vedere, organizarea figurilor poate fi : a) *singulară* — cînd o singură unitate cinetică este caracteristică ; cazul se întîlneşte mai ales la unele figuri simple :



(*figură de Brîu ardelenesc*)

b) *binară* — unităţile se execută în general de două ori prin repetiţie, inversare sau modificare :

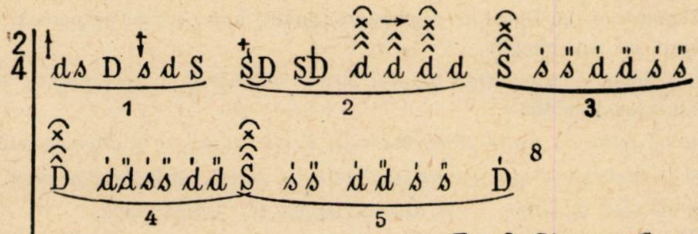


(*Alunelul - Jugur*, r. *Muscel*)

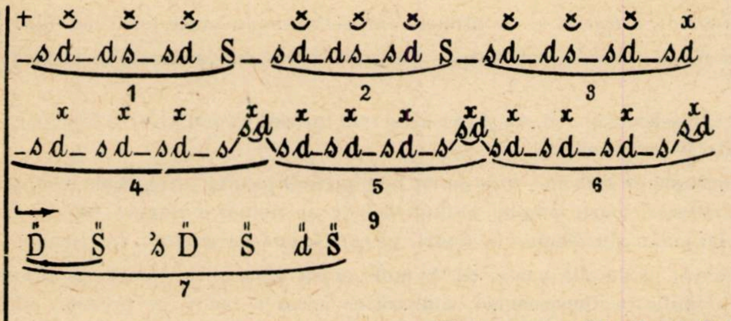
---

[7] 1 = motiv introductiv ; ultima celulă reprezintă trecerea spre temă ; 2 = primul motiv nucleu din temă ; 3 = motiv de trecere între primul şi al doilea motiv din temă, de la care împrumută elemente ; 4 = al doilea motiv nucleu al temei ; 5 = motiv final ; ultima celulă reprezintă finalul propriu-zis.

c) *ternară* — unităţile se grupează cîte trei; e cazul cel mai interesant, întîlnit mai ales în jocurile dunărene.

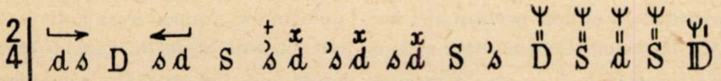


Tocul - Bîrca . r. Segarcea



(Ursăreasca — Sita Buzăului, r. Tîrgu Secuiesc)

d) *inegală* — cu mai multe elemente repartizate neregulat; este mai frecventă de asemenea în Valea Dunării:



(Brînza — Sita Buzăului, r. Tîrgu Secuiesc)

Fireşte, aceste tipuri de organizare le întîlnim rareori în formă pură; de cele mai multe ori ele sînt amestecate, dar se observă uşor predominarea unuia dintre tipuri. După cum am remarcat, organizarea ternară şi cea inegală sînt mai puternic reprezentate în Valea Dunării; celelalte au o frecvenţă aproape egală peste tot.

Vom observa în continuare că aceleaşi forme cinetice şi aceleaşi procedee de construcţie se repetă şi în cadrul unui joc întreg. Astfel, din punct de vedere tematic, constatăm aceleaşi

---

[8] 1 = motiv introductiv; 2 = motiv de trecere; 3, 4, 5 = motivele care formează tema; primul e cel de bază, al doilea reprezintă inversarea primului iar ultimul modificarea primului prin adăugirea unui augment semicelular, care constituie totodată finalul figurii (v. şi *Alunelul de la Bîrca*).

[9] 1 = primul motiv de bază al temei; 2, 3 = repetarea motivului 1; motivul 3 are finalul modificat; 4 = al doilea motiv de bază al temei; 5, 6 = repetarea motivului 4; 7 = motiv final; prima celulă conţine elementele caracteristice (bătăile), care se execută de 3 ori, modificat.

categorii pe care le-am determinat anterior în compoziţia motivelor. Vom putea vorbi deci de următoarele categorii de jocuri[10]:

1) *Jocuri simple* — cu figuri de acomodare: unele hore, jocuri de perechi etc., desfăşurate în plimbare, cu paşi simpli.

2) *Jocuri cu bătăi* — unele *Hore* bătute, *Brîuri* bărbăteşti şi alte jocuri de virtuozitate, mai ales din domeniul carpatic.

3) *Jocuri cu cîrlige* — unele *Hore* olteneşti, *Brîuri* bănăţene şi olteneşti etc.

4) *Jocuri cu învîrtiri* — aproape toate jocurile de perechi şi în grupuri mici.

5) *Jocuri cu bătăi de palme* — jocurile feciorești din Transilvania.

6) *Jocuri cu figuri de trunchi* — nu se întîlnesc în general în folclorul românesc[11].

7) *Jocuri cu figuri manuale* — idem[12].

8) *Jocuri cu diverse ustensile* — se întîlnesc rar, de exemplu unele jocuri cu bîta.

9) *Jocuri cu figuri speciale combinate* — de asemenea rare, de exemplu, unele jocuri groteşti imitative[13].

Este de la sine înţeles că şi aici, ca şi în cadrul mai restrîns al motivelor şi figurilor, materialul cinetic poate fi polistructural.

Aceasta se întîmplă cu atît mai mult cu cît în cuprinsul jocului întreg *tema* prezintă un cadru dimensional adeseori foarte amplu, putînd include nu numai o singură figură, ci mai multe figuri sau chiar mai multe grupuri de figuri, pe care le numim *secţiuni* ale jocului.

Aceasta ne arată, pe de altă parte, cît de mult se pot diversifica procedeele şi formele de construcţie. O amplificare dimensională, similară cu aceea a temei, ne prezintă adeseori şi celelalte momente principale ale jocului: *introducerea* şi *finalul*, care pot consta într-un *element cinetic, o celulă, un motiv, o figură* sau chiar o *secţiune*. *Fazele de trecere* dintre introducere şi temă, dintre temă şi final sau dintre diferitele părţi ale temei variază ca întindere în acelaşi fel. Nu insistăm asupra diverselor forme care se pot întîlni, deoarece observaţiile noastre nu vor face decît să repete cele constatate anterior asupra compoziţiei motivelor şi figurilor.

Ne rămîne să abordăm o ultimă problemă în acest domeniu şi anume aceea a diverselor maniere de înlănţuire a formelor cinetice. Este ceea ce am denumit *modurile compoziţionale*.

În funcţie, deci, de *succesiunea* pe care o prezintă fazele unui joc, întîlnim următoarele forme:

1) Modul *uniform*: jocul are o singură figură; este mai frecvent în sudul ţării (Oltenia, Muntenia).

2) Modul *fix*: există 2—3 sau mai multe figuri care se execută în aceeaşi ordine, fiecare de un număr determinat de ori; frecvent de asemenea în sudul ţării (Banat, Oltenia, Muntenia).

3) Modul *mobil*: există cîteva figuri specifice jocului care se execută într-o ordine variabilă şi de un număr de ori, de asemenea, variabil, după indicţiile unui conducător (la jocurile de virtuozitate în grup) sau ale bărbatului (la jocurile de perechi); predomină în centrul şi nordul ţării.

---

[10] Cu subdiviziunile menţionate şi la motive.

[11] Ca forme independente, fireşte.

[12] Aceeaşi observaţie ca la punctul precedent.

[13] Nu vom urmări aici repartiţia pe zone a acestor categorii de jocuri, deoarece aceasta nu diferă de repartiţia motivelor şi figurilor similare (v. p. 4 şi 6).

4) Modul *liber* : jocul nu are o schemă precisă ci se desfăşoară prin improvizaţie ; este cazul cu jocurile solistice sau cu unele jocuri de grup mai vechi (*Brîul pădurenesc, Roata feciorilor* din Oaş etc.) ; este mai rar întîlnit.

Fiecare mod se poate diviza mai departe în 2 *submoduri*, şi anume :

a) submodul *continuu*, cînd figurile sau motivele se succed schimbîndu-se de fiecare dată ;

b) submodul *alternat*, cînd există o figură sau un motiv de bază care se intercalează mereu între celelalte figuri sau motive (cazul *Brîului mocănesc* sau al jocurilor *feciorești*, unde figurile de virtuozitate alternează cu o plimbare mai relaxată).

Toate aceste aspecte, ca şi multe altele, pe care din cauza cadrului restrîns al comunicării de faţă nu le abordăm momentan, sînt interesante desigur nu numai pe plan structural dar şi ca momente expresive ale unui joc sau ale unui repertoriu întreg. Menţionînd că posibilităţile de analiză sînt infinit mai numeroase, ne rămîne ca în cîteva cuvinte să facem, pe baza anchetelor zonale, un scurt tablou al repartiţiei formelor cinetice pe teritoriul românesc. Din acest punct de vedere am constatat 3 regiuni principale, care în linii mari se pot delimita după cum urmează :

1) Complexul cinetic al văii Dunării, grupînd partea sudică a Olteniei şi Munteniei, Dobrogea şi probabil părţi din Moldova de sud mai puţin cunoscută. Se caracterizează prin marea frecvenţă a modurilor compoziţionale uniform şi fix, a figurilor de construcţie complexă, cu organizarea adeseori ternară şi inegală, şi a temelor cu cîrlige (de ambele feluri). Prezintă cele mai variate forme de construcţie.

2) Complexul cinetic al Transilvaniei de centru, pe văile Mureşului şi Someşului. Modul compoziţional cel mai frecvent este cel mobil ; întîlnim aici în afară de celelalte forme şi o anumită proporţie de figuri complexe, cu organizare diferită de cele dunărene, fiind mai mult de tip binar ; predomină temele cu învîrtiri, piruete pe sub mînă şi ponturi.

3) Complexul cinetic carpatic care se dovedeşte perfect individualizat şi unitar din sud pînă în nord. Se caracterizează în general printr-o mare bogăţie de forme, datorită poziţiei lui intermediare, favorabilă împrumuturilor din celelalte două regiuni. Modul predominant este cel mobil, cu tendinţă, pe alocuri, spre cel liber ; figurile au o construcţie mai mult dezvoltată sau simplă, cu organizare predominant binară şi singulară ; temele sînt foarte variate, cuprinzînd cîrlige, bătăi în pinteni, învîrtiri, uneori şi ponturi şi piruete pe sub mînă.

Cu privire la această repartiţie avem de observat următoarele :

a) Între cele trei regiuni principale se observă numeroase zone de încrucişare ca de exemplu Banatul, Bihorul, Făgăraşul, părţi ale Munteniei de nord şi Moldovei.

b) Cele trei regiuni determinate coincid în general cu ariile mai mari ale dialectelor coregrafice [14]. Există totuşi şi unele nepotriviri care se datoresc ponderii mai mici sau mai mari a factorului cinetic în clasificare.

c) Peste toate deosebirile, se poate intui de pe acum existenţa în sistemul cinetic al dansului popular românesc a unui specific naţional care-l diferenţiază de dansurile popoarelor vecine.

Încheiem observaţiile noastre care nu au putut cuprinde, fireşte, decît anumite aspecte ale problematicii, cu speranţa că vom păşi în curînd şi la această ultimă fază.

ANDREI BUCŞAN

---

[14] Vezi A. Bucşan, *Dialecte şi aspecte stilistice în folclorul coregrafic românesc*, în „Revista de folclor", VIII (1963), p. 140–143.

ETNOGRAFIA LA CONGRESUL INTERNAȚIONAL DE LA MOSCOVA

Cel de-al VII-lea *Congres internațional de științe antropologice și etnologice* a avut loc între 3 şi 10 august 1964, la Moscova, în incinta Universității ,,V. M. Lomonosov''.

Prin numărul mare de participanți, Congresul de la Moscova a marcat o creştere simțitoare a interesului ştiințific pentru studiul antropologiei și etnografiei. În toate formele de activitate ştiințifică desfăşurate la Congres s-au ridicat din plin probleme și metode care frămîntă antropologia și etnografia contemporană de pe poziții diferite, multe progresiste, şi s-au dezbătut la un înalt nivel ştiințific tezele contradictorii în aceste domenii de cercetare.

Lucrările Congresului s-au desfăşurat după un program ştiințific bine conceput, iar organizatoric permanent susținut de gazde. În program s-au prevăzut mai multe categorii de activități : discuții protocolare, sugestii și propuneri tematice și metodologice cu caracter general și particular, comunicări ştiințifice cu caracter individual, pe grupe de probleme, în 27 de secții ; referate colective în 17 simpozioane tematice ; vizionări paralele de filme documentare ; expoziții de lucrări de specialitate, reviste și cărți, diferite forme tehnice de consultare ştiințifică şi concluzii cu titlu de hotărîri.

În referatul de deschidere, preşedintele Congresului, prof. S. P. Tolstov, directorul Institutului de etnografie din Moscova a prezentat tendințele actuale, direcțiile principale şi problemele orientării ştiințifice etnografice în U.R.S.S. În acest referat s-a subliniat însemnătatea studierii culturii populare în monografii colective și complexe a proceselor etnice de formare şi dezvoltare a națiunilor socialiste sovietice, a efortului de stabilire a unei periodizări etnografice pentru epocile mai vechi.

Întrucît asupra problemelor şi metodelor dezbătute la acest Congres pînă în prezent au fost publicate la noi în țară de către specialiştii antropologi cîteva dări de seamă cu titlu de informare documentar-ştiințifică, în cele ce urmează prezentăm un succint expozeu referitor exclusiv la contribuția etnografiei la Congres.

Problemele de etnografie actuală s-au dezbătut conform ,,Programului activităților ştiințifice și oficiale'' în următoarele secții de comunicări : secția de teorie și metodologie, secția de forme și instituții sociale, de cultură materială, de paleoetnografie, etnobotanică și etnozoologie, de etnolingvistică, de artă populară, credințe religioase și mitologie, de etnografie aplicată, de geografie etnică, geografia continentelor și muzeologie.

Din expunerea programatică a problemelor secțiilor în domeniul etnografiei, reiese că sistematizarea materialelor prezentate s-a efectuat în linii generale atît în direcția obiectului cît şi a metodelor de cercetare. O atenție deosebită s-a acordat problemelor ce țin de obiectul etnografiei :

— etnogeneza unor popoare vechi şi noi
— structura socială şi etnică a unor comunități mai mult sau mai puțin cunoscute
— dezvoltarea culturală şi a progresului economic şi social
— ocupațiile de bază (păstorit, agricultură etc.) şi ocupațiile anexe (meşteşuguri etc.)
— zone şi comunități istorico-etnografice și cartarea lor.

În problemele de metodologie a etnografiei mai dezbătute au fost :

— metoda comparativ-istorică,
— metoda de cartografiere a faptelor de cultură materială şi spirituală şi
— metodele matematico-statistice și de calcul cu maşinile de calcul.

Dezbaterea pe larg, întîi a problemelor de obiect şi metodă în etnografie şi apoi a unor materiale inedite referitoare la viaţa şi cultura unor comunităţi etnice, mai mult sau mai puţin cunoscute, au scos în evidenţă marea dezvoltare pe care a luat-o această disciplină în vremea noastră, interdependenţa şi multiplele ei resurse de investigaţie şi generalizare. Ca un corolar al acestei dezvoltări s-a urmărit cum derivă cu necesitate şi converg cu precădere disciplinele cu caracter de ramuri ştiinţifice ale etnografiei : etnobotanica etnozoologia, etnolingvstica, etnopsihologia, etnosociologia etc. În structura lor, dezbaterile în domeniul etnografiei contemporane au fost prin excelenţă axate pe concret, ceea ce le-a făcut să capete un viu ecou în masa congresiştilor. Amploarea lor a deplasat, de multe ori, centrul de greutate al Congresului pe materialul şi contribuţia etnografică. Un aport esenţial la precizarea unor categorii etnografice l-au adus oamenii de ştiinţă materialişti.

Participanţii de formaţie idealistă au purtat discuţii mai ales pe tema etnologiei comparatiste. Tezele etnografiei ecologice au fost combătute de mulţi congresişti.

S-au dezbătut cu această ocazie conceptele de mod de viaţă şi formă de cultură, de component cultural, de unităţi şi complexe culturale, de paralelisme şi antagonisme etnografice, de ,,integrare'' şi ,,dezintegrare culturală'', de culturalizare şi ,,acculturalizare'', de proces etnocultural etc.

Confruntarea congresiştilor de formaţie ideologică diferită, de pe poziţii teoretice uneori contradictorii, a scos în evidenţă unele laturi noi ale problemelor în discuţie, referitoare la obiectul şi metoda de lucru, şi au marcat necesitatea unei argumentări multilaterale şi în substanţă mai complete a problemelor ridicate pe planul etnografiei internaţionale.

Din tematica programată pe secţii, pe care am expus-o mai sus, s-au reluat unele teme ce au fost prelucrate de colective de muncă de specialişti şi tratate în cadrul simpozioanelor, insistîndu-se asupra aspectelor lor teoretice actuale. S-a remarcat din plin unitatea eforturilor comune în elucidarea unor preocupări noi ale problematicii majore ce ţin de disciplinele lor social-istorice angajate la Congres.

O contribuţie importantă la unele probleme de etnografie comparată, dezbătute în Congres, au adus şi oamenii de ştiinţă de culoare. Comunicările lor în secţii şi referatele în simpozioane au fost în măsură să lămurească cînd unele aspecte necunoscute ale cercetării în cauză cînd aspecte eronat interpretate pînă acum, în deosebi în domeniul etnogenezei lor, a complexelor culturale, a influenţelor culturale suferite pe diferite căi, a aşa-zisei ,,acculturalizării'' şi a altor multiple faţete ale culturii lor spirituale în plină transformare contemporană.

Dintre problemele etnografiei dezbătute în cadrul simpozioanelor menţionăm : teoria lui L. H. Morgan de periodizare a societăţii primitive în lumina etnografiei moderne ; raportul între nomazi şi sedentari ; etnografia urbană şi industrială ; etnografia agrară ; etnogeneza popoarelor vechi şi noi ; relaţiile istorico-culturale a populaţiilor din zona Pacificului ; comunităţile istorico-etnografice din regiunea carpatică ; metodele de redactare a atlaselor etnografice ; metodele de fixare a artelor populare etc.

Ţara noastră a fost reprezentată printr-o numeroasă delegaţie condusă de prof. acad. dr. Ştefan Milcu, vicepreşedintele Academiei R.P.R. şi preşedintele ,,Comitetului naţional pentru antropologie şi etnografie''. Din delegaţie au făcut parte şi etnografi, cercetători din institutele ştiinţifice ale Academiei R.P.R. şi cercetători din unităţile muzeale ale ,,Comitetului de stat pentru cultură şi artă''.

Delegaţii români au participat activ, pe categorii de specialitate şi grupe de interese ştiinţifice, atît în secţii cît şi în simpozioane. În secţii, comunicările susţinute, prin modul cum au fost tratate şi prin discuţiile purtate în jurul lor, au mărit interesul pentru etnografia română. Dintre problemele abordate menţionăm :

Studiul formelor vechi de viaţă şi cultură a obştiilor săteşti şi a unor relaţii etnoculturale dezbătut în secţia ,,forme şi instituţii sociale'' în comunicările : V. V. Caramelea, *Contributions à l'étude de la forme sociale de la communauté villageoise — une méthode de reconstruction de ses phases* ; Romulus Vulcănescu, *Élèments de droit coutumier pastoral roumain* ; V. A. Georgescu, *La place de la coutume dans le droit des états féodaux roumains jusqu'au milieu du XVII*$^{-e}$ *siècle.*

Criteriile de clasificare tipologică a unor elemente de cultură materială s-au dezbătut în secţia de ,,cultură materială'' în comunicările : I. Vlăduţiu, *Критерии классификации элементов материальной культуры у скотоводческого населения* ; C. Irimie, *Beiträge zur Typologie der bäuerlichen Industrieanlagen Rumäniens* ; P. H. Stahl, *La force motrice des moulins traditionnels en Roumanie (à la fin du XIX*$^{-e}$ *siècle).*

Problemele de ,,etnografie arheologică'' (de ritologie, de unităţi şi complexe arheculturale) au fost dezbătute în secţia de ,,paleoetnografie'' în comunicările : V. Dumitrescu, *L'unité de civilisation de l'Europe Sud-Orientale pendant l'époque néolithyque et la signification ethnique de cette unité* ; E. Comşa, ,,*Типы жилищ на территории РНР в эпоху неолита*'' ; G. Diaconu, *Les autochtones et le rôle des peuples migrateurs dans la région du Bas-Danube aux III*$^{-e}$ *et IX*$^{-e}$ *siècle* : G. Cantacuzino, *Aspects des rites funeraires et des croyances néolithiques à la lumière des fouilles de Cernica* ; E. Bujor, *Contribution à l'étude des rites funeraires du La Tène en Dobroudja, partant des observations recueillies au cours des fouilles de Mirighiol* ; S. Comănescu, *Un célèbre monument roumain d'un permanent intérêt historique et ethnographique (Tropheum Trajani)* ; C. Mateescu, *Le paléolithique de Vădastra* ; M. Nica, *Le travail et l'emploi des outils appartenant à la civilisation de gravier de Farcaşele.*

Rolul ocupaţiilor în comuna primitivă s-a dezbătut în secţia de ,,etnobotanică şi etnozoologie'' în comunicările : O. Necrasov şi M. Bulai, *L'élevage, la chasse et la pêche, durant le Néolithique en Roumanie.*

Valoarea tradiţiei în arta populară s-a dezbătut în secţia de ,,artă populară'' în comunicarea : Corina Nicolescu, *La tradition roumaine et byzantine de la céramique populaire roumaine.*

Moduri de viaţă şi forme de cultură europeană s-au dezbătut în secţia ,,Europa'' în comunicările : Radu O. Maier, ,,*Производство известии в западных карпатах Румынии* ; N. Dunăre, *Type pendulaire double dans la vie pastorale carpathique* ; V. Butură, *Der Terassenackerbau in den Hochzonen der Rumänischen Karpathen* ; Georgeta N. Stoica, *Systèmes de chauffage chez les Roumains* ; P. Petrescu, *La classification des constructions annexes dans les fermes paysannes de Roumanie* ; Fl. B. Florescu, *Les premiers ethnographes roumains.*

Importanţa muzeelor etnografice în aer liber şi unele metode de conservare a pieselor muzeale s-au dezbătut în secţia de ,,muzeologie'' în comunicările : M. Mihalcu, *Contribution à l'étude de l'émploi des hautes polymères à la conservation d'objets d'art* ; G. Pallade şi A. Drăgănescu, *Observations sur les méthodes de traitement et de conservations des objets antiques en métal et les systèmes de restauration de le céramique ancienne* ; T. Focşa, ,,*Le musée du village et le problème des musées ethnographiques en plein air.*

Membrii delegaţiei române au participat la unele simpozioane, cum este cel asupra teoriei lui L. H. Morgan referitor la tehnica periodizării societăţii primitive în lumina etnografiei moderne, la cel al relaţiilor dintre nomazi şi sedentari etc., şi au intervenit activ şi documentat asupra unor referate colective în simpozioanele ce au avut contingenţe cu obiectivele şi sarcinile etnografiei româneşti. În simpozionul referitor la comunitatea istorico-etnografică a regiunii carpatice, au fost infirmate şi combătute unele teze eronate asupra originii poporului român şi a caracterului unor influenţe române în această comunitate ; în simpozionul de etnografie agrară s-au remarcat din punct de vedere metodologic şi tehnic obiecţiile delegaţiei noastre în problema creării unei arhive centrale europene de documente legate de viaţa popoarelor cu o intensă activitate agrară ; în simpozionul privitor la alcătuirea atlaselor etnografice s-a analizat şi expus punctul de vedere român în legătură cu propunerea de alcătuire a unui atlas etnografic european paralel cu alcătuirea atlaselor etnografice naţionale.

Delegaţia română a prezentat la ,,expoziţia cărţii" un stand de cca. 100 de publicaţii, de specialitate, care după închiderea expoziţiei au fost donate bibliotecii Universităţii ,,V. M. Lomonosov". De asemenea, au fost prezentate un lot de 7 filme documentare (,,Căluşarii", ,,Muzeul Satului", ,,Sîmbra oilor, un obicei juridic", ,,Un meşteşug milenar", ,,Album de artă populară", ,,Crestături în lemn" şi ,,Ceramica artă milenară"), unele din acestea fiind ilustraţii documentare la comunicările ţinute în secţii. Filmele româneşti au obţinut un succes deplin, fiind vizionate de mai multe ori, în cadrul galei de filme documentare.

Luînd contact nemijlocit cu reprezentanţii etnografiei străine, pe probleme de interes major în mişcarea ştiinţifică internaţională, etnografii români au avut ocazia, în aceste condiţii, să participe la discuţii importante şi să-şi aducă aportul la aceste probleme în dezbateri publice, ceea ce a constituit un prilej important de difuzare a rezultatelor etnografiei române.

Din analiza aspectelor generale ale activităţii etnografiei în etapa actuală pe plan internaţional, reiese şi pentru etnografia română, necesitatea informării stăinătăţii asupra problemelor majore ale etnografiei române. Numai astfel rezultatele la care a ajuns etnografia română în anii puterii populare vor fi cunoscute, apreciate şi valorificate în ţări străine şi de oamenii de ştiinţă străini.

Al VII-lea ,,Congres internaţional de ştiinţe antropologice şi etnologice" de la Moscova din 1964 a fost o sinteză bogată şi a cercetărilor de etnografie din lumea întreagă. Contribuţia Congresului în domeniul etnografiei actuale, sesizată sumar în aspectele ei majore, în această scurtă dare de seamă, va deveni mai comprehensivă în complexitatea ei abia după publicarea integrală a materialelor Congresului·

ROMULUS VULCĂNESCU

DOUĂ CONGRESE FOLCLORICE INTERNAŢIONALE

Lucrările Secţiei de literatură populară orală din cadrul celui de-al VII-lea Congres Internaţional de antropologie şi etnologie, Moscova, august 1964 şi Congresul Societăţii Internaţionale pentru cercetarea naraţiunilor populare, Atena, septembrie 1964.

Cele două congrese internaţionale care au avut loc în anul 1964 au oferit cercetătorilor literaturii populare ocazia de a dezbate principalele probleme ale disciplinei lor, de a face un util schimb de vederi şi de informaţii ştiinţifice şi de a constitui unele organisme menite să promoveze pe viitor colaborarea internaţională în domeniul cercetării folclorului literar.

La secţia de literatură orală din cadrul celui de-al VII-lea Congres internaţional de antropologie şi etnografie, cele 48 de comunicări prezentate au pus în dezbatere următoarele probleme :

Rolul colectivităţii şi al individului, a tradiţiei şi improvizaţiei în creaţia literară orală (comunicările : P. S. Bogatîrev, U.R.S.S., *Tradiţie şi improvizaţie în creaţia populară* ; V. M. Jirmunski, U.R.S.S., *Tradiţia şi improvizaţia creatoare la povestitori populari din Asia centrală;*

G. Ortutay, Ungaria, *Legile transmiterii tradiţiei orale*; H. Strobach, R.D.G., *Variaţie şi variabilitate în cîntecele populare tradiţionale*; S. M. Stoikova, Bulgaria, *Tradiţia şi inovaţia în cîntecele populare bulgare*).

Principiile clasificării literaturii populare, criteriile de determinare a genurilor şi modurile de sistematizare a materialelor folclorice în cadrul diferitelor genuri. O atenţie deosebită s-a acordat sistematizării prozei populare şi proverbelor (comunicările: K. V. Cistov, U.R.S.S., *Principiile clasificării prozei populare orale*; M. Kuusi, Finlanda, *Sarcinile internaţionale ale cercetării proverbelor*).

Raportul între credinţele şi practicile străvechi (magice) şi obiceiurile în literatura populară (comunicările: N. M. Astahova, U. R. S. S., *Elemente ale concepţiei despre lume şi imagini artistice în descîntece*; T. Dömötor, Ungaria, *Ceremoniile periodice ciclice şi poezia populară orală*; I. Weber Kellermann, R. F. G., *Obiceiuri agrare în Germania sec. al XIX-lea*; E. B. Virkaladze, U.R.S.S., *Poezia obiceiurilor gruzine de primăvară*; R. K. Kadîrov, U.R.S.S., *Folclorul obiceiurilor la tadjicii din Uzbekistanul de sud*).

Principiile cercetării cîntecelor epice, urme primitive în epica populară, cercetări tematice şi diferenţieri regionale (comunicările: L. Vargyas, Ungaria, *Principiile cercetării epicii populare*; S. M. Meletinski, U.R.S.S., *Urme primitive în epica populară*; V. H. Putilov, U.R.S.S., *Sursele istorice şi geneza baladelor slave pe tema incestului*; M. Pop, România, *Elemente comune şi caractere naţionale proprii în poezia epică a popoarelor din regiunea Carpaţilor*; M. I. Cikovan, U.R.S.S., *Imaginea eroului înlănţuit Amilan în folclorul colhido-iberic*; A. N. Kireev, U.R.S.S., *Caracterele epicii populare başchire*; B. Korompai, Ungaria, *Balada occidentală în zona carpatică*).

Structura poeziei populare orale (comunicările: B. Rusici, Jugoslavia, *Cîntecele lirice Jugoslave*; L. Katone, Ungaria, *Cîntecele lirice ale ţăranilor maghiari*; L. Levi, Israel, *Poezia popoarelor semitice şi originea rimei*; Gh. Ciobanu, România, *Structura sistemului român de versificaţie şi legăturile lui cu versificaţia latină*; P. Radwanski, Canada, *Trichotonomia în poezia populară slavă*; T. Romanska, Bulgaria, *Relaţiile dintre poezie şi proză în literatura populară bulgară cu tematică eroică şi istorică*).

Cîntecele muncitoreşti revoluţionare, Cîntecele partizanilor, Creaţia populară nouă, Folclorul şi cultura contemporană (comunicările: W. Steinitz, R. D. G., *Cîntecele muncitoreşti şi cultura muncitorească*; V. G. Gusev, U.R.S.S., *Tipizarea realităţii în folclorul partizanilor*; D. Nedelkovici, Jugoslavia, *Renaşterea poeziei populare jugoslave în timpul războiului de eliberare şi a revoluţiei socialiste*; I. C. Chiţimia, România, *Bazele şi condiţiile creaţiei folclorice contemporane*; S. Benet, S.U.A., *Rolul cultural al folclorului*).

Literatura orală şi literatura scrisă. (comunicările: A. Felice, Franţa, *Literatura medievală franceză şi tradiţia orală contemporană*; W. Woeller, R. D. G., *Pătrunderea unor elemente din cărţile populare în folclor*; I. Levinski, Israel, *Declinul unei legende*; H. Ianson; Israel, *Două monumente literare antice în lumina tradiţiei orale*; G. Galame-Griaule, Franţa, *Enigma literaturii orale*; G. Burde-Schneidewind, R. D. G., *Legenda ca izvor istoric*; J. N. Ure, Anglia, *Circumstanţele în care renaşte o legendă istorică balcanică — Uciderea lui Constantin Brîncoveanu*; T. Ogawa, Japonia, *Unele tehnici ale nuvelei chineze*; B. V. Riftin, U.R.S.S., *Problemele dezvoltării povestirilor istorice chineze*; F. Geissler, R. D. G., *Anton von Pforr, un transmiţător intern de povestiri populare*; Dov Noy, Israel; *Influenţa tradiţiei populare huţule asupra întemeietorilor mişcării populare hasidice în Ucraina de vest în sec. al XVIII-lea*; A. Macdonald, Franţa, *Despre o versiune orală tibetană a Istoriei cadavrelor*).

Istoria folcloristică şi cercetările actuale de folclor (comunicările: J. Mladenovici, Jugoslavia, *Poezia orală, izvor istorico-etnografic la Vuk Stefanović Karadžić*; S. A. Neuman,

R. D. G., *Culegerile actuale de folclor — proza populară — în Germania*; I. C. Berezovskii, U.R.S.S., *Principalele aspecte ale cercetării poeziei populare în Ucraina după Marea Revoluţie din Octombrie*).

Într-un simpozion care a dezbătut pe larg problemele clasificării literaturii populare şi principiile definirii genurilor secţia a hotărît să alcătuiască o comisie pentru pregătirea proiectului unei terminologii folclorice internaţionale.

La Congresul Societăţii internaţionale pentru cercetarea naraţiunilor populare, la care au participat specialişti din Europa, America, Asia şi Oceania, au fost prezentate 75 de comunicări care au pus în discuţie principalele probleme ale cercetării actuale a prozei populare, şi au informat asupra mersului cercetărilor în diferite ţări şi asupra acţiunilor de sistematizare a materialelor din colecţiile naţionale.

Un interes deosebit s-a acordat şi la acest congres problemelor definirii genurilor prozei populare, mai cu seamă formării legendelor, funcţiei lor, structurii lor compoziţionale şi definirii lor ca o categorie aparte a prozei populare. Printre cele mai susţinute dezbateri trebuie socotită aceea în legătură cu cercetarea funcţională şi structurală a prozei populare, cu necesitatea de a baza studiile de literatură populară pe fapte folclorice autentice, cu importanţa cercetărilor concrete pentru studiile contemporane de folclor. În dezbaterea acestor probleme o contribuţie importantă a adus comunicarea lui C. Bărbulescu : *Situaţia actuală a cercetării naraţiunilor populare în România*, care a expus experienţa dobîndită de folcloriştii români în cercetarea de teren a basmelor populare şi progresele făcute de sectorul de folclor literar al Institutului de etnografie şi folclor în alcătuirea colecţiilor naţionale de naraţiuni populare şi în sistematizarea materialului cules prin cataloagele tematice ale basmelor, legendelor şi snoavelor populare. Dezbateri interesante au avut loc şi în legătură cu problemele studiului comparat al naraţiunilor populare, cu investigarea caracterelor naţionale ale basmelor cu tematica de largă circulaţie eurasiatică. Un aspect special al acestor probleme luat în considerare în chip deosebit, a fost raportul dintre stilurile regionale şi stilurile naţionale, dintre stilurile naţionale şi stilurile de epocă.

Problema originii basmelor populare, a legăturilor cu credinţele străvechi, cu miturile, cu marile poeme epice, cu cîntecele epice în general, apoi interferenţele dintre naraţiunile populare, proverbe şi teatru popular şi influenţa reciprocă dintre naraţiunile populare şi cărţile populare, au format şi ele obiectul unor interesante dezbateri.

Mai multe comunicări au prezentat rezultatele cercetărilor monografice asupra diferitelor tipuri de basme şi legende, făcute atît pe plan naţional pentru a descoperi eventuale izvoare istorice, cît şi pe plan internaţional, pentru a stabili afinităţi tipologice şi eventuale filiaţii. Dintre comunicările prezentate remarcăm : R. Dorson, S.U.A., *Basmele lumii* ; Lauri Honko, Finlanda, *Analiza funcţională a credinţelor populare şi a fiinţelor supranaturale din naraţiunile populare* ; Max Lüthi, Elveţia, *Teme paralele în basmele populare şi în literatura cultă* ; G. Megas, Grecia, *Tradiţia povestirilor greceşti în perioada bizantină* ; Linda Dégh, Ungaria, *Procesul formării legendelor* ; Ina Maria Greverus, R. F. G., *Temă, tip, motiv. Determinări în cadrul cercetării basmelor populare* ; T. Dömötor, Ungaria, *Mana şi animismul în basme şi legende* ; I. Jech, Cehoslovacia, *Metoda notării repetate a variantelor unui basm* ; R. Pinon, Belgia, *Basmele copiilor şi deprinderea stilului narativ* ; D. Lucatos, Grecia, *Proverbul în basme* ; O. Sirovatka, Cehoslovacia, *Problema cîntecelor etnice în tradiţia basmelor populare* ; Mihai Pop, România, *Caractere naţionale şi stratificări istorice în stilul basmelor populare* ; D. Oeconomides, Grecia, *Ghiello în tradiţia populară greacă şi romînă.*

Cu ocazia Congresului de la Atena — Societatea internaţională pentru cercetarea naraţiunilor populare a cooptat ca membri, alături de C. Bărbulescu care era membru fondator, pe următorii folclorişti români : O. Bîrlea, T. Brüll, I. C. Chiţimia, I. Farago, Mihai Pop,

S. Stroescu, G. Vrabie. Noul comitet al societăţii este format din prof. K. Ranke, R.F.G., preşedinte; prof. G. Ortutay, Ungaria, vicepreşedinte pentru Europa; prof. W. Hana, S.U.A., vicepreşedinte pentru America de Nord; I. Pino Saavedra, Argentina, vicepreşedinte pentru America de Sud; prof. Dov Noy, Israel, vicepreşedinte pentru Orientul Apropiat, prof. H. Ikeda, Honolulu, vicepreşedinte pentru Extremul Orient prof. K. Peeters, Belgia, dr. K. H Tillhagen, Suedia, prof. R. Dorson, S.U.A., prof. Mihai Pop, România, dr. Max Lüthi, Elveţia, dr. L. Dégh, Ungaria, dr. I. Jech, Cehoslovacia, prof. L. Honko, Finlanda, dr. L. Röhrich, R.D.G.; dr. O. Suilleabhain, Irlanda, membri, dr. Fr. Harkort, R.F.G., secretar, dr. I. Sinninghe, Olanda, casier.

În continuarea Congresului Societăţii Internaţionale pentru cercetarea naraţiunilor populare a avut loc adunarea generală pentru constituirea noului organism internaţional de coordonare a cercetărilor de etnologie şi folclor, Societatea Internaţională de Etnologie şi Folclor (Société Internationale d'Ethnologie et Folklore — SIEF).

Societatea va continua activitatea Comisiei Internaţionale de Arte şi Tradiţii Populare (Commission Internationale des Arts et Traditions Populaires — CIAP) întemeiată în 1928 la Praga, comisie care după al doilea război mondial nu şi-a mai reluat activitatea.

SIEF-ul face parte prin CIPSH (Conseil International de la Philosphie et des Sciences Humaines) din cadrul UNESCO-ului.

SIEF-ul urmăreşte să asigure legătura permanentă între organismele ştiinţifice şi cercetătorii care lucrează în domeniul etnologiei şi folclorului, să promoveze studiile comparate de etnologie şi folclor pentru a ajunge la mari lucrări de sinteză asupra aspectelor esenţiale ale culturii populare.

Prin activitatea sa SIEF-ul va contribui la înţelegerea reciprocă dintre popoare prin intermediul culturii populare, a folclorului îndeosebi, şi astfel va favoriza o largă cooperare internaţională.

SIEF-ul va milita pentru organizarea cercetărilor ştiinţifice asupra culturii populare în toate statele prin crearea de institute de cercetare, comisii şi societăţi de folclor şi etnologie, muzee, arhive cuprinzătoare pentru colecţiile naţionale de folclor, biblioteci de specialitate.

Formarea de cadre de specialitate de înaltă calificare pentru cercetarea ştiinţifică a culturii populare este şi ea una din preocupările principale ale SIEF-ului. În acest scop SIEF-ul va sprijini crearea de catedre de folclor şi catedre de etnologie la Universităţi şi alte instituţii de învăţămînt superior.

SIEF-ul va stimula şi coordona cercetările concrete de teren, cu caracter internaţional, menite să studieze pe baza unei problematici comune şi cu o metodă unică principalele probleme ale culturii populare atît sub aspectele ei istorice cît mai cu seamă sub formele ei contemporane. Va stimula, de asemenea, acţiunile internaţionale pentru studiul comparat al culturii populare şi se va preocupa de publicarea rezultatelor investigaţiilor de teren şi a studiilor comparate. Coordonarea şi difuzarea informaţiilor privitoare la cercetările întreprinse în diferite ţări şi asupra studiilor publicate şi a oricăror alte informaţii de natură să servească cercetării din institutele de specialitate sau specialiştilor, va fi fireşte, şi ea una din preocupările permanente ale SIEF-ului.

Pentru realizarea acestor scopuri SIEF-ul va organiza congrese şi colocvii internaţionale şi reuniuni ale comisiilor de experţi, va crea în cadrul său comisii de specialitate pe diferite domenii sau comisii temporale pentru rezolvarea unor probleme speciale.

Printre preocupările imediate SIEF-ul va continua publicarea anuală a Bibliografiei internaţionale de etnologie şi folclor ce apare sub auspiciile UNESCO, redactată de dr. Robert

Wildhaber directorul muzeului etnografic din Bâle — Elveţia, apoi lucrările în vederea alcătuirii Atlasului etnologic şi folcloric european şi a Dicţionarului terminologic de folclor şi etnografie, crearea unui Centru internaţional de documentare pentru studiul culturii populare etc.

SIEF-ul va căuta să stabilească o legătură strînsă cu organismele internaţionale existente care cuprind anumite domenii ale folclorului ca IFMC — International Folk Music Council şi ISFNR — International Society for Folk-Narrative Research, să ajute acţiunile lor pentru crearea mijloacelor tehnico-ştiinţifice de cercetare comparată, sistematizarea materialelor din colecţii, alcătuirea de cataloage tipologice, publicarea de tratate şi manuale, de colecţii antologice etc.

O preocupare dosebită a SIEF-ului o constituie problemele muzeelor de etnografie şi mai cu seamă a muzeelor în aer liber, organizarea lor, cercetarea ştiinţifică legată de munca muzeistică, organizarea materialelor muzeistice după criterii unitare în vederea alcătuirii unor cataloage naţionale a materialelor din muzee ca şi antologiile tipologice în domeniul folclorului, să poată servi studiilor comparate de etnologie.

SIEF-ul este condus de un comitet format din prof. dr. K. Peeters, Belgia, preşedinte; prof. Mihai Pop, România, prim vicepreşedinte, prof. R. Dorson, S. U. A. şi C. H. Tillhagen, Suedia, vicepreşedinţi; prof. R. Pinon, Belgia, secretar general; prof. Roger Lecotté, Franţa, trezorier; prof. R. Diaz, Portugalia, G. Megas, Grecia, dr. V. Nikolaisen, Anglia, prof. Gy. Ortutay, Ungaria, prof. K. Ranke şi prof. M. Zender, R. F. G., prof. W. Roukens, Olanda, prof. W. Steinitz, R. D. G., dr. R. Wildhaber, Elveţia, membrii.

Se poate prevedea de pe acum că ţara noastră, a cărei cercetare folcloristică se bucură de prestigiu internaţional, va avea în cadrul noului organism internaţional, un rol important. La Congresul internaţional de folclor de la Atena prof. K. Peeters — preşedintele SIEF-ului — a ţinut să sublinieze modul de organizare a Institutului de etnografie şi folclor al Academiei R. P. R., activitatea depusă pentru alcătuirea colecţiilor naţionale de folclor, metodele aplicate în cercetarea de teren. El a arătat că ar fi util ca o serie de elevi ai lui, tineri folclorişti belgieni, să vină pentru a se specializa la Universitatea din Bucureşti, a lucra practic în Institutul de etnografie şi folclor şi a cunoaşte principiile şi metodele şcolii româneşti de folclor. În acelaşi sens şi dr. Marie Tenèze de la Musée de l'Homme din Paris, şi-a exprimat dorinţa de a stabili un schimb de păreri şi informaţii în problemele cercetărilor concrete de teren, cu folcloriştii români. Un deosebit interes, mai cu seamă printre specialiştii din S.U.A., au trezit cercetările întreprinse la noi în legătură cu folclorul contemporan şi acţiunile culturale de masă întreprinse, în ţara noastră, pentru integrarea bunurilor folclorice tradiţionale de mare valoare în cultura socialistă.

Interesul etnologilor şi folcloriştilor străini se îndreaptă şi spre muzeele noastre în aer liber. Ei socotesc Muzeul Satului din Bucureşti una din realizările cele mai de seamă în acest domeniu, atît sub aspectul obiectelor grupate acolo cît şi sub cel al principiilor după care este organizat, a metodelor cu care se culeg şi se păstrează obiectele. De altfel, alcătuirea colecţiilor naţionale în domeniul culturii populare, îndrumarea şi sprijinul pe care forurile noastre de partid şi de stat o acordă cercetării, păstrării şi punerii în valoare a acestei părţi a moştenirii noastre culturale, a trezit admiraţia tuturor specialiştilor străini. Modul în care se alcătuieşte la noi bibliografia generală a folclorului şi etnografiei româneşti, cataloagele tematice ale literaturii populare (basme, legende, snoave), interesează nu numai ca principii şi metodă de lucru, ci şi ca posibilităţi concrete, tehnico-materiale ce s-au oferit realizării lor.

MIHAI POP

LUCRĂRILE SECŢIEI DE MUZICĂ POPULARĂ LA CEL DE-AL VII-LEA CONGRES INTERNAŢIONAL DE ANTROPOLOGIE ŞI ETNOLOGIE ŢINUT LA MOSCOVA. AUGUST 1964

Lucrările secţiei de muzică populară s-au desfăşurat sub conducerea comisiei formate din : S. V. Aksiuk — U.R.S.S. — preşedinte, V. S. Vinogradov — U.R.S.S. — vicepreşedinte şi R. L. Sadokov, I. V. Jukovskaia — U.R.S.S. secretari, în zilele de 4—7 august, continuîndu-se cu seminarul de instrumente muzicale în zilele de 8 - 10 august sub conducerea : E. Stockmann — R. D. G. — responsabil şi R. L. Sadokov — U.R.S.S. — secretar. Au participat reprezentanţi a 15 state : U.R.S.S., R. P. Română, R. P. Bulgaria, R. S. F. Jugoslavia, S. U. A., R. P. Polonă, R. D. G., Danemarca, Cuba, Franţa, Izrael, Japonia, R. F. G., Suedia, Portugalia. Din partea delegaţiei R. P. R. au participat : E. Cernea şi G. Suliţeanu, cercetători ştiinţifici la Institutul de etnografie şi folclor, iar prin comunicări : E. Cernea şi L. Mureşanu *Folclorul muncitoresc din R. P. R.* şi Em. Comişel, *Particularităţi stilistice ale genurilor folcloristice.*

Numărul mare şi constant al participanţilor la toate şedinţele secţiei, ce au avut loc atît dimineaţa cît şi după amiază, au dovedit interesul şi importanţa problemelor dezbătute.

Tematica abordată în cele 31 de comunicări a cuprins următoarele probleme : particularităţi stilistice ale unor genuri folclorice (Em. Comişel — R. P. R. ; I. I. Vitolin — U.R.S.S. ; G. Z. Cigvadze — U.R.S.S. ; J. Ciorlonite — U.R.S.S. ; M. Karomatov — U.R.S.S. ; G. I. Ţitovici — U.R.S.S. ; A. Lomax — U.S.A. ; H. T. Tampere — U.R.S.S. ; M. N. Nigomedzianov — U.R.S.S. ; E. Alekseev — U.R.S.S.) ; elemente caracteristice de structură muzicală în cîntecul popular (L. N. Lebedinski — U.R.S.S. ; A. Cekanovskaia-Kuklinovskaia — R. P. Polonă) ; legătura dintre text şi muzică (E. V. Stoin—R. P. Bulgaria) ; aspecte ale evoluţiei unor cîntece populare (D. Stockmann R.D.G. ; M. Gorali — Izrael) ; metodologie folcloristică (A. Lomax — U.S.A.) ; tipologie şi genuri muzicale (G. Z. Cingvadze — U.R.S.S. ; R. Uchida — Japonia ; L. S. Muharinskaia — U.R.S.S. ; V. V. Ahobadze — U.R.S.S.) ; diferite aspecte ale polifoniei populare (C. Richtmann — R. F. S. Jugoslavia ; R. P. Olsen — Danemarca ; M. Ravina — Izrael) ; cîntece contemporane şi muncitoreşti (I. M. Gordeiciuk — U.R.S.S. ; T. Sofer — R.F.G. ; L. S. Muharinskaia — U.R.S.S. ; E. I. Slaviunas U.R.S.S.) ; muzica, agent tehno-cultural în societăţile rurale franceze (C. Marcel-Dubois — Franţa) ; aspecte ale unor elemente de etnomuzicologie în muzica de dans popular (A. Leon Perez — Cuba ; A. F. W. Bentzon — Danemarca) precursori ai cercetării cîntecului popular (R. A. Atayan).

O importanţă deosebită a fost dată problemelor de folclor comparat, metodologiei şi instrumentelor muzicale (V. Hadjimanof—R. S. F. Jugoslavia ; M. Diaz — Portugalia ; E. Emsheimer — Suedia).

În cadrul seminarului muzical s-au prezentat şi dezbătut în mod special : problema clasificării instrumentelor muzicale ; existenţa şi evoluţia unor instrumente muzicale vechi, rolul instrumentelor muzicale populare în cadrul colectivităţii ; contribuţia arheologiei la descifrarea existenţei din trecut a unor instrumente muzicale ; instrumente muzicale vechi ale unor popoare europene, asiatice, africane, şi metodologie a studierii instrumentelor muzicale populare. Au prezentat referate : Dr. E. Stockman — R. D. G., dr. J. Kunst — R. S. Cehoslovacia, A. F. W. Bentzon — Danemarca, K. A. Vetkov — U.R.S.S., K. Jadzejewski R. P. Polonă, V. Hadjimanoff — R. S. F. Jugoslavia M. Jubanoff U.R.S.S., Stanislavski-Paluşu — U.R.S.S., I. Smirnov — U.R.S.S., R. D. Sadokov — U.R.S.S., A. V. Rudneva

— U.R.S.S., F. Ildarova — U.R.S.S., A. Kowalski — U.R.S.S., Hanga L. — U.R.S.S., V. M. Beliaev — U.R.S.S., E. Alekseev — U.R.S.S., V. Vinogradov — U.R.S.S.

Lucrările secţiei de muzică populară s-au încheiat pe data de 10 august orele 14. În faţa a peste 60 de participanţi, Dr. E. Stockmann — R. D. G. şi E. Ghipius — U.R.S.S. au închis dezbaterile arătînd importanţa şi necesitatea cunoaşterii activităţii folcloristicii muzicale internaţionale şi a discuţiilor ştiinţifice directe.

G. SULIŢEANU

GIOVANNI B. BRONZINI, *Principali generi e forme della poesia popolare italiana*, Roma, 1962.

Reprezentînd de fapt lecţiile ţinute în anul academic 1961—1962 la „Universitatea de studii", lecţii publicate sub îngrijirea Mariei Luisa Mangosi, volumul pe care socotim util să-l discutăm se înscrie printre numeroasele lucrări cu caracter general apărute în ultimii ani în folcloristica din Italia.

Aşa cum indică şi titlul, autorul se ocupă numai de partea versificată a folclorului italian, de poezia propriu-zisă, distingînd patru capitole mari (sau „genuri" — cum le numeşte Bronzini —) cum sînt: 1) poezia epico-lirică, 2) poezia iterativă, 3) poezia religioasă şi 4) poezia lirică. În cuprinsul acestora, uneori, G. Bronzini ia în discuţie şi unele „forme" pe care estetica şi teoria literară de pretutindeni le-ar denumi „specii". Problema impropriețăţii terminologice, dată fiind tradiţia particulară din şcolile diferitelor folcloristici naţionale, nu ar ridica observaţii deosebite dacă — totodată — nu s-ar pune şi unele probleme legate de concepţia exprimată prin terminologia respectivă. Pentru că, de fapt, autorul distinge genuri pe criterii de conţinut tematic, ceea ce reprezintă un mod cu totul particular de a vedea faptele literare. Rămîn în acelaşi timp, în afara observaţiilor realizate, aspecte mai puţin „principale" ale poeziei populare italiene, ceea ce micşorează posibilitatea de cunoaştere generală a acesteia, prin prizma construită de lucrarea cercetată. Aşa, de pildă, desele referiri la folclorul de copii, la poezia epică, la proverbele versificate, ne atrag atenţia asupra unor însemnate capitole care — indiferent de optica autorului — şi-ar fi justificat din plin prezenţa.

Folosind cel mai adesea metoda comparată, invocînd — atunci cînd se prezintă unele motive folclorice — corespondenţele semnalate în creaţia altor popoare, G. Bronzini se dovedeşte informat în ce priveşte particularităţile folclorice ale ariei Europei apusene, însă trage concluzii care nu rezistă în legătură cu situaţia specifică întregii romanităţi, rămînînd adesea descoperit faţă de realitatea balcanică şi răsăriteană europeană. Utilizarea documentelor de istorie literară pentru datarea unor creaţii folclorice este un procedeu indicat care cere însă multă circumspecţie fiindcă — lucru ştiut — atestarea unei existenţe nu este tot una cu determinarea perioadei de formare a operei respective. Din acest punct de vedere, autorul ar fi trebuit să stăruie mai atent spre a elimina unele echivocuri.

Discuţiile purtate pe marginea unor variante reprezentative pentru fiecare din capitolele distinse în această lucrare sînt însă cel mai adesea, instructive pentru orice alt folclorist romanic şi trebuie să mărturisim că din punctul de vedere al cercetătorului român ele aduc indicaţii de esenţă comparativă despre originea, vechimea şi răspîndirea unora din componentele creaţiei noastre folclorice naţionale.

Oarecare regret ne stăpîneşte atunci cînd bogatul material prezentat se dovedeşte a fi sumar interpretat, generalităţile asupra „genului" tratat fiind sărace. Trebuie reţinută şi supraestimarea elementelor de formă a poeziei folclorice, chemate să explice — prea adesea — probleme pe care nu le pot explica. De fapt, metodologic, dezvoltînd această latură a cercetării estetice a creaţiei populare, autorul se conformează unui principiu valoros. Rămîne însă deschisă chestiunea modului de cercetare a valorii estetice a folclorului, întrucît observaţiile asupra naturii metricii unor variante nu acoperă necesitatea care dictează principiul. Totodată, cercetarea laturii formale a poeziei populare italiene (ca pretutindeni) nu poate fi total desprinsă de cercetarea textelor muzicale.

Şi fiindcă lectura fiecărui capitol, în parte, atrage atenţia mai insistent asupra unor chestiuni cu un mai pronunţat caracter particular, vom proceda la trecerea în revistă a acestora.

Ocupînd primul plan din volumul observaţiilor asupra poeziei populare italiene, problemele legate de poezia *epico-lirică* — dacă nu este vorba de o concepţie originală — susţin liricizarea epicii folclorice italiene, ceea ce ar întări constatarea comună cercetării folclorului tuturor popoarelor aflate într-un stadiu de dezvoltare social-economică avansată, subliniind caracterul legic al acestui fenomen. Pentru că, ceea ce autorul, ca şi alţi folclorişti, numeşte „degradare a epicii", corespunde în esenţă realităţii după care raportul dintre genurile de creaţie în procesul cultivării lor se modifică într-o direcţie defavorabilă menţinerii epicului. Pe de altă parte, dominantele lirice ale poeziei folclorice italiene, după părerea noastră, trebuie explicate ca rezultînd dintr-o general recunoscută trăsătură specifică a creaţiei naţionale a acestui popor, pusă pe seama condiţiilor de dezvoltare naturală deosebite. Atestarea vechimii cîntecelor acestui capitol, bogat susţinută de documente provenind din veacurile I şi IV ale mileniului nostru este preţioasă deoarece permite datarea relativă a manifestării fenomenului de liricizare a epicii. Faptul trebuie pus şi în relaţie cu depăşirea tematicii eroice şi abordarea unei tematici erotice. Cele cîteva încercări de a stabili arii regionale care să se distingă nu numai prin păstrarea în actualitate a creaţiilor discutate, ci şi prin iradiaţii de teme şi motive care ar fi fost acceptate pe arii aproape naţionale, nu apar convingător conturate. Este de semnalat faptul că unele din motivele alese pentru diverse exemplificări sînt comune şi folclorului românesc, ca de exemplu : „Falsa monaca" şi „Il ritorno del soldato", ceea ce — după părerea noastră — poate modifica întrucîtva presupunerile autorului privind relativ recenta lor apariţie.

Cît priveşte *poezia iterativă* tratată în cel de-al doilea capitol al volumului — aşa cum uşor este de înţeles — o categorie distinctă a poeziei populare italiene deoarece ea poate fi întîlnită în toate genurile şi speciile literare, din momentul în care procedeul de creaţie ce o caracterizează îşi afirmă prezenţa. Însuşi autorul, în introducerea observaţiilor sale, arată că : „l'iterazione, che consiste nella ripresa di un modesimo tema o motivo, con lievi variazioni, e un *procedimento letterario* [*subl. a.*] di tradizione antichissima ..." (p. 73).

Unele din creaţiile discutate azi sînt bine cunoscute şi în folclorul românesc. Deşi la această chestiune introducerea este relativ amplă, concluziile aproape lipsesc şi în orice caz motivează palid capitolul.

Însemnările privind *poezia religioasă* — uneori epică, alteori lirică şi cel mai adesea lirico-epică — oferă posibilitatea urmăririi modului de desfăşurare a intervenţiei active în folclor, organizată în evul mediu de catolicism. Materialul este mult mai ilustrativ pentru această problemă decît cel pe care ni-l procură realitatea culturală din aria ortodoxismului. Identificarea originii biblice a multora din piesele discutate exclude orice îndoială asupra rolului pe care biserica l-a avut în popularizarea lor. Descoperirea unor foi volante tipărite, prin mijlocirea cărora se realiza răspîndirea creaţiilor respective, pledează în acelaşi sens ca şi numeroasele manuscrise amintite ; toate acestea probînd procesul de modernizare a creaţiei şi circulaţiei literaturii populare, în legătură cu care s-ar fi putut face mai multe observaţii preţioase, favorabile totodată explicării esenţei dialectice a creaţiei folclorice. Sînt remarcabile episoadele epice ale poeziei populare religioase italiene, varietatea şi răspîndirea acestora, prefigurînd şi explicînd într-un fel ţesătura literaturii danteşti despre a cărei natură cvasifolclorică ar fi poate binevenit să se discute larg undeva. Unele relaţii cu drama religioasă („misterele " şi „pasiunile" atît de cunoscute în zona Europei catolice) ar fi îmbogăţit mult înţelegerea acestui capitol. De asemenea, deosebirea elementelor de substrat al cultului precreştin ar fi dat coordonatele mai exacte ale problemei respective.

Relativ scurt, capitolul despre *poezia lirică* cuprinde relatări asupra cîtorva specii scurte, cum ar fi: „lo strambotto" şi „lo stornello" sau „i fiori". Poezie monostrofică, aşa-numita *strambotto* se aseamănă mult cu strigătura românească nu numai prin scurtime, ci şi prin văditul său caracter satiric. Explicaţia originii etimologice a numelui acestor creaţii, ca şi consideraţia despre provenienţa lor din mozarabica vulgară nu conving. Identificarea primelor poezii de acest fel în veacurile al XI-lea — al XIII-lea este neconvingătoare dacă ne gîndim la frecvenţa lor la poporul român separat de blocul romanic cu mult înainte, cu atît mai mult cu cît Paolo Toschi care este citat indică alte origini mai plauzibile pentru lirica neolatină. Este însă valoroasă observaţia că lirica populară se îmbogăţeşte mult sub influenţa liricii culte în secolele al III-lea şi al IV-lea. Ca o consecinţă a acestor influenţe, aşa-numitele *storneli* sau *fiori*, care corespund integral „amintirilor" sau „souvenirurilor" erotice din folclorul românesc, întîlnite deja în codice din secolul al XVII-lea (vezi p. 214), lărgesc tabloul creaţiei lirice italiene. Dăm un exemplu din Lombardia, spre a ilustra specia respectivă şi asemănarea ei cu amintitele creaţii româneşti: „Benedetta tu sei stata, / benedetta tu sarai! / Dentro al mio cuore tu sei entrata, / E mai più tu uscirai!" [Binecuvîntată ai fost, / Binecuvîntată vei fi / În inima mea ai intrat / Şi nu vei mai ieşi vreodat'.] (p. 222). Dacă la acest capitol speciile tratate ar fi fost mai numeroase, dacă — mai ales — canţonetei i s-ar fi făcut loc, bogăţia de date cu care am fi rămas ne-ar fi recompensat suplimentar.

Utilitatea prezentării acestui volum e susţinută deci de mai multe considerente. Este vorba aici nu numai de cunoaşterea unor trăsături ale poeziei italiene, ci — mai ales — de identificarea unor puncte comune întregii romanităţi. La acest interes se adaugă acel al cunoaşterii concepţiei şi metodologiei folcloristicii italiene pe care — într-o anumită măsură, fie ea cît de mică — lucrarea lui G. Bronzini o reprezintă, chiar dacă este vorba de un curs universitar. Desigur, acordînd o atenţie corespunzătoare şi altor opere vom putea căpăta o imagine mai fidelă a cercetării contemporane asupra creaţiei populare italiene.

V. ADĂSCĂLIŢEI

ION C. CHIŢIMIA şi DAN SIMONESCU, *Cărţile populare în literatura românească*, I—II, Bucureşti, E.P.L., 1963

Cărţile populare traduse la noi începînd din secolul al XVI-lea au preocupat încă din secolul trecut pe filologi şi istorici literari care au publicat studii, crestomaţii şi ediţii ştiinţifice şi de popularizare. În acest sens trebuie amintite lucrările lui B. P. Hasdeu (*Cuvente den betrani*, II, *Cărţile populare ale românilor*, 1879), M. Gaster (*Chrestomatie română*, I—II, 1891), N. Drăganu (*Două manuscripte vechi, Codicele Todorescu şi Codicele Marţian, 1914*), Eufrosina Simionescu (*Codicele de la Cohalm*, 1925), N. Cortojan (*Alexandria în literatura românească. Noi contribuţii*, 1922; *Legendele Troadei în literatura veche românească*, 1925; *Fiore di virtù în literatura românească* 1928; *Poema cretană Erotocrit în literatura românească*, 1935), Ioana M. Andreescu (*Istoria poamelor, redacţiile româneşti* în *Cercetări literare*, II, 1936), Dan Simonescu (*Legenda lui Afrodiţian Persul*, 1942; *Alexandria*, 1956) Ion C. Chiţimia (*Esopia*, 1956). Fundamentale pentru acest domeniu sînt studiile lui Hasdeu (care precedă textul ediţiei citate), M. Gaster (Introducerea la *Crestomaţie*, plus *Literatura populară română*, 1883), N. Iorga (*Livres populaires dans la sud-est de l'Europe et surtout chez les Roumains*, 1928) şi N. Cartojan (*Cărţile populare în literatura românească*, I—II, 1929—1938).

Se ştie că traducerile de cărţi populare au suplinit în perioada feudală lipsa literaturii originale de imaginaţie, constituind pentru scriitorii de mai tîrziu, în cîteva cazuri, modele de imitat. Ele au dat literaturii naţionale un impuls mai întîi sub raportul cultivării unor genuri şi specii noi, scoţînd-o din sfera prea restrînsă a cărţilor bisericeşti şi a istoriografiei, iar în al doilea rînd au contribuit la îmbogăţirea limbii şi la deprinderea cu mijloacele de exprimare artistică. Aşadar, deşi în majoritatea cazurilor simple traduceri, cărţile populare au jucat în literatura română, ca pretutindeni, un rol însemnat, formînd gustul de citit, trezind dorinţa de a compune opere literare asemănătoare şi oferind pentru aceasta procedeele de urmat. Nu mai rămîne vorbă că, din aceste motive, reeditarea lor, pentru moment fie şi antologică, se impunea. E ceea ce , folosind titlul studiului lui N. Cartojan, şi-au propus Ion Chiţimia şi Dan Simonescu în culegerea lor, prezentată ca ,,ediţie îngrijită'', *Cărţile populare în literatura românească.*

Din păcate, editorii, istorici literari limitaţi la perioada veche a literaturii române, nu au avut suficiente mijloace de înţelegere şi apreciere a aşa-ziselor cărţi populare în circulaţie la noi.

Este limpede că în marea lor majoritate cărţile populare traduse în limba română în secolele al XVI-lea, al XVII-lea şi al XVIII-lea nu mai pot avea astăzi acelaşi ecou, că valoarea lor este circumscrisă unui anume moment istoric, că traducerea şi în rare cazuri prelucrarea, făcute prin intermediare aproximative, lasă de dorit chiar pentru timpul cînd au fost efectuate, că însuşi interesul lingvistic este adesea prea redus, ca să mai vorbim de cel artistic. Cum spunea foarte bine G. Călinescu în a sa *Istorie a literaturii române* din 1941 : ,,Singurul lucru instructiv, răsfoind aceste tălmăciri, este de a constata cu ce se hrănea imaginaţia strămoşilor noştri, de a determina traiectoria simţului estetic''. Şi mai departe : ,,. . . Traducerile acestea sînt un simplu fond cultural''.

Neînţelegerea justă a semnificaţiei acestui fond cultural face ca şi restaurarea lui să nu nimerească cele mai potrivite căi. Util ar fi fost ca în culegerea de faţă să figureze toate tipurile de cărţi populare, de la cele mai vechi traduceri de apocrife, pînă la operele cu autor cunoscut, tălmăcite la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea. Pînă la apariţia unor ediţii critice speciale, era bine ca textele să fie alese în varianta cea mai veche, importantă din toate punctele de vedere, întrucît ilustrează un moment cultural, lingvistic şi literar.

Cititorul va constata întîi de toate că din numărul cărţilor populare au fost excluse apocrifele, legendele parabiblice, eshatologice şi hagiografice, de un mare interes lingvistic şi ideologic, în multe din scrierile apocrife fiind cuprinse erezii faţă de vederile bisericii oficiale, proteste sau măcar abateri de la canoanele eclesiastice.

Volumul I al culegerii conţine numai ,,romane'', grupate în trei categorii imprecis delimitate. Prima categorie e a romanelor ,,pseudoistorice'' şi înglobează *Alexandria* şi *Legenda Troadei.* De fapt, *Alexandria* e mai mult o povestire fabuloasă, un basm, decît un roman, iar *Legenda Troadei* nu este *Romanul Troiei* de Benoit de Sainte-Maure în prelucrarea lui Guido delle Colonne, ci naraţiunea din cronograful lui Matei Cigala. La *Alexandria* se dă textul ediţiei tipărite din 1794, complet, dar mai puţin important din punct de vedere istoric-literar decît versiunea manuscrisă, parţială, din 1620, publicată de N. Cartojan. Textul *Legendei Troadei* putea să figureze la secţiunea ,,povestiri din cronografe'' din volumul al doilea, iar aici trebuia publicat romanul lui Guido delle Colonne, chiar dacă nu există decît într-o singură copie, pentru că, faţă de acest roman, legenda din cronograf reprezintă o vulgarizare.

A doua categorie o formează romanele ,,înţelepciunii populare (satirice)". Aici intră *Esopia*, în versiunea tipărită din 1795, nu cea mai veche, cum s-ar fi cuvenit (ms. din 1703 cu *Viaţa lui Esop* şi ms. din 1717 cu *Pildele lui Esop*) ; *Bertoldo*, în versiunea prescurtată din limba germană şi nu în cea completă, anterioară, din greceşte ; *Tilu Buhoglindă*, în traducerea din 1840 a lui Ion Barac (mai populară decît aceasta şi mai intrată în conştiinţa cititorilor români este *Istoria lui Arghir şi Elena*, traducere în versuri după *Arghirus historiaja* de Georgely Albert), în fine *Archirie şi Anadan*, într-o versiune mai nouă decît cea din 1708.

A treia categorie e a romanelor moralizatoare, cu : *Istoria lui Skinder*, pentru prima dată tipărită în româneşte ; *Sindipa*, versiunea din 1703, pentru prima dată reeditată complet (aici, prin excepţie, s-a ales textul cel mai vechi, făcîndu-se imposibilă confruntarea romanului lui Mihail Sadoveanu, *Divanul persian*, compus după edţia *Sindipei* tipărită în 1802) ; în sfîrşit, *Aravicon mithologhicon*, fragmente după cea mai veche traducere.

Al doilea volum cuprinde romanele ,,cavalereşti şi erotice" (*Imberie şi Margarona*, după manuscrisul din 1787 ; *Istoria lui Erotocrit*, după manuscrisul cel mai vechi, din 1785 ; *Filerot şi Antuza* şi *Istoria etiopicească* de Eliodor în fragmente, *Istoria lui Poliţion şi a fraţini-său Argu*, complet, după un manuscris recent descoperit). Urmează la ,,povestiri şi fragmente diverse". *Vrednica de însemnare întîmplare a patru corăbieri ruseşti* de P. L. Le Roy (greşit trecută printre cărţile populare), cîteva povestiri din conografe, *Împărăţia poamelor* de Teodoros Prodromos, *Floarea darurilor* de Tommaso Gozzadini (după traducerea tipărită în 1700 şi nu cea care se pretinde că e tradusă în secolul al XV-lea, direct din italieneşte !), fragmente din *Varlaam şi Ioasaf* (după un manuscris din 1791), anecdote, snoave, istorioare şi fabule din Calendare.

În general, editorii par a fi fost interesaţi mai mult de accesibilitatea textelor decît de valoarea lor ca monumente de limbă, mai mult de valoarea lor estetică în sine (care însă nu aparţine literaturii române) decît de importanţa culturală. Aceste scopuri ar fi fost mai bine atinse dacă pentru *Alexandria* şi *Esopia* s-ar fi dat versiunile stilizate de Mihail Sadoveanu în 1909, cele mai accesibile şi, într-o măsură oricît de mică, legate de literatura română şi din punct de vedere artistic. În prefaţa ediţiei, autorii fac sforţări de a demonstra originalitatea unor texte prin supoziţia, care nu se poate dovedi, că ar fi avut şi o circulaţie orală. Că anumite motive din cărţile populare sînt luate din folclor nu contestă nimeni, dar că toate cărţile populare, cele mai multe de origină cultă, ar avea în întregime caracterele şi soarta creaţiilor anonime, orale, e o afirmaţie nesusţinută prin nimic. Autorii înşişi ai prefeţei ,,dovedesc" existenţa fenomenului circulaţiei orale a *Alexandriei* cu exemplul *lecturii* acestei cărţi de un dascăl, ascultat în copilărie de Eliade. Se exagerează, de asemenea, mult prelucrarea cărţilor populare de către traducători, fără vreo dovadă. Adaosul traducătorului român al *Alexandriei* se reduce la informaţia că ţările româneşti se află ,,spre marea Acrîm Tătar" şi informaţia că românii au venit în Transilvania, în Moldova şi în Ţara Românească ,,de la Rîm". Traducerea cărţii este textuală şi comparatiştii au descoperit erori de sens sau omisiuni, dar interpolări, afară de cele amintite, nu. Faptul că un bocet românesc se aseamănă cu bocetul Ruxandrei din *Alexandria* nu trebuie interpretat altfel decît în sensul unei înrîuriri a cărţii scrise. Culegătorii de folclor n-au descoperit pînă acum o *Alexandrie* în versuri, nici măcar circulaţia orală a unui episod al basmului.

Într-un articol publicat în ,,Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor, XII, 1963, nr. 3—4, p. 599—609, *Romanul popular Povestea lui Archirie filozoful în literaturile slavă şi română şi raporturile lui cu folclorul*, I. C. Chiţimia repetă afirmaţia (care-i aparţine) că în trecerea de la un popor la altul, cărţile populare ,,mai mult au absorbit bogate elemente folclorice locale, decît au lăsat urme în folclorul poporului (sic) respectiv", precum şi că ,,mai ales într-o vreme cînd ştiinţa de carte era foarte redusă", cărţile populare ,,au avut circulaţie orală". Pentru a dovedi acest lucru era necesar ca autorul să identifice originalul slavon după care s-a tradus *Povestea lui Archirie* în româneşte, spre a face studiul comparativ, apoi să citeze exemple de variante orale. Din nefericire, I. C. Chiţimia nu a descoperit prototipul slavon al traducerii şi nici o variantă românească orală, completă sau parţială. În plus, comparaţia arată că variantele româneşti scrise sînt absolut identice cu diverse variante slave (mai ales ruseşti), afară de cazul cînd un proverb, neputînd fi tradus cuvînt cu cuvînt în româneşte, a fost înlocuit printr-un echivalent apropiat. Demonstraţia naufragiază complet cînd autorul citează proverbe româneşti introduse în *Povestea lui Archirie* din Anton Pann. Nu numai că Anton Pann nu este tot una cu folclorul românesc, dar după cum se ştie, acest autor a publicat el însuşi o versiune a *Povestei lui Archirie,* al cărui model nu a fost încă indicat. Nu putem şti ce a adăugat Anton Pann din folclorul românesc, cît timp nu ştim ce conţinea originalul folosit de el. Cît despre povestirea unor episoade „din memorie" a cuiva care a auzit romanul citit, ea nu dovedeşte „circulaţia orală" a textului, ci înrîurirea şi, eventual, deformarea lui.

Clasificarea adoptată de editori ni se pare discutabilă. *Varlaam şi Ioasaf,* viaţa fabuloasă a lui Buda, nu este şi ea un roman „pseudoistoric"? Ce diferenţă este între romanele „înţelepciunii populare" — şi cele „moralizatoare"? *Esopia* şi *Archirie şi Anadan* nu sînt şi ele romane moralizatoare? *Sindipa* şi *Halima* nu sînt şi ele romane ale înţelepciunii populare, satirice? Despărţind fără temei aceste două categorii, editorii aşează într-o singură categorie romanele cavalereşti şi erotice, ca şi cum orice roman erotic ar fi implicit şi cavaleresc. În schimb, romanul tipic cavaleresc, *Istoria lui Skinder,* e clasificat la grupa romanelor moralizatoare.

Editorii lui *Skinder* şi *Poliţion,* I. C. Chiţimia şi Mircea Tomescu, nu au observat asemănarea dintre aceste două „romane" care merge aproape pînă la identitate, amîndouă nefiind altceva decît prelucrarea unei povestiri din *Historia septem sapientium,* versiunea occidentală a *Sindipei,* pătrunsă în Rusia din Polonia încă din secolul al XVII-lea (cele mai vechi copii datează de prin 1630). Versiunea polonă a *Sindipei* derivă din prelucrarea latină a *Istoriei celor şapte înţelepţi* cu numele *Pontianus.* Eroul din legenda prototip a celor două istorii româneşti se numeşte Alexandru (turceşte : Iskander sau Skinder). Legenda are drept temă prietenia dintre bărbaţi, prietenie nemodificată de sentimentele de dragoste pentru aceeaşi femeie.

Skinder, fiu de negustor (în *Pontianus*: cavaler) e dat să înveţe carte la Trapezunt. Poliţion, fiul regelui din Egipt, merge să se instruiască la Poltava. Pătruns la curtea imperială din Ţarigrad, Skinder atrage atenţia fiicei sultanului, Olerica, după cum, ajuns la curtea ucraineană, Poliţion cîştigă simpatia fiicei craiului, Miligrina. La Alep, Skinder trezeşte interesul fiicei împăratului, Melixina, şi se prinde „frate de cruce" cu Firusah, fiul împăratului din Trapezunt, tot aşa cum Poliţion se leagă frate de vitejie cu Argu, care-i arată portretul fiicei craiului Ravenei, Militina. Skinder apără pe Melixina, cedată lui Firusah, omorînd în luptă pe Apolon, fiul împăratului arăpesc. Poliţion, la rîndul său, ucide „la podinog" (în duel) pe Ciubulai-paşa, pretendent la mîna Militinei. Skinder e otrăvit de soţia sa Olerica şi salvat de Firusah, care-şi sacrifică în acest scop propriul copil. Poliţion, căzut rob la turci, e eliberat de Argu, dar abia reuşeşte să scape de Gostelia, fiica prea pasională a craiului Indiei. La sfîrşit, Skinder se întoarce la Olerica, o pedepseşte şi şi-o face nevastă credincioasă, iar Poliţion, fugit din India şi respins de Asiria, o cucereşte în cele din urmă, omorîndu-i logodnicul în luptă. Deosebirile dintre cele două istorii sînt de amănunt şi provin din prelucrarea diferită a prototipului. *Istoria lui Skinder* figurează în manuscrise de obicei alături de *Sindipa* (cf. ms. 154, semnalat pentru prima dată de N. Iorga, care vedea în *Skinder* o legendă despre Alexandru-Sever). *Istoria lui Poliţion* a fost descoperită într-un manuscris al Bibliotecii Centrale de Stat care conţine nu mai puţin *Istoria lui Strinder — Skinder* şi *Sindipa.* Traducerea directă din turceşte a lui *Skinder* este problematică. După toate probabilităţile, *Istoria lui Poliţion* a fost tradusă din greceşte.

AL. PIRU

Anuarul muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1959—1961 Cluj, 1963, 381 p.

Apărut după o îndelungată pauză, cel de-al doilea volum al *Anuarului Muzeului Etnografic al Transilvaniei* reuneşte în paginile sale studii şi materiale, rodul cercetărilor etnografice întreprinse în ultima vreme de harnicul colectiv clujan, alături de care au colaborat şi alţi specialişti din ţară. Comparativ cu primul număr, *Anuarul* pe anii 1959—1961 se prezintă cu un cuprins substanţial îmbogăţit atît în privinţa tematicii cît şi a prezentării ştiinţifice.

Dintre studiile publicate merită o deosebită atenţie articolul teoretic *Etnografie şi istorie* al lui Ştefan Pascu (p. 13—21), în care se analizează problema legăturii şi interdependenţei ştiinţifice dintre istorie şi etnografie. Ca ştiinţă auxiliară a istoriei, etnografia ajută acesteia „să înţeleagă mai bine fenomenele culturii populare — materiale şi spirituale — din trecut şi prezent", folosindu-se în studiile ei de diferite categorii de izvoare istorice : arheologice, documentare, narative, pentru lămurirea complexelor probleme ridicate de materialele întîlnite pe teren referitoare la populaţie, aşezări, ocupaţii, locuinţe, unelte etc. În felul acesta etnografia, analizînd o serie de vestigii care s-au păstrat în cultura noastră populară, poate oferi istoriei elemente necesare studiului etnogenezei poporului român. Autorul atrage atenţia istoricilor şi etnografilor să folosească în cercetările lor, „mai mult decît s-a făcut pînă acum, rezultatele obţinute în ştiinţele respective", pentru că numai astfel cultura populară poate să se încadreze organic, „în dezvoltarea istorică a poporului român şi a minorităţilor conlocuitoare".

Problemei ocupaţiilor i se consacră în paginile *Anuarului* un spaţiu mare. I. I. Rusu, în articolul *Elemente autohtone în terminologia ocupaţiilor* (p. 23—37), demonstrează cum cercetarea filologico - lingvistică poate veni în ajutorul etnografiei şi dă un mic repertoriu de cuvinte autohtone ale terminologiei meşteşugurilor de nuanţă tehnică restrînsă care au o deosebită semnificaţie istorico-lingvistică. Cele 12 cuvinte analizate sînt grupate în : a) instrumente şi unelte de muncă, şi b) produse şi obiecte uzuale. Autorul ajunge la concluzia că terminologia ocupaţiilor şi meşteşugurilor supusă unui studiu etimologic comparativ şi istorico-etnografic „arată o mare vechime şi continuitate îndepărtată, o stabilitate remarcabilă a unor fenomene social-economice, a mijloacelor de producţie, a utilajului şi tehnicii — cu începuturi şi elemente ce merg pînă în comuna primitivă — transmise în orînduirea sclavagistă şi menţinute în limba romană-română, adică preluate (conservate) de populaţia autohtonă romanizată în zona balcano-dunăreană şi carpatică".

Fl. Bobu Florescu — *Un centru necunoscut de ceramică roşie lustruită de veche tradiţie din Maramureş"* (p. 51—63, 6 desene), prezintă centrul de ceramică Săcel, raionul Vişeu, ale cărui produse prin forma vaselor şi tehnica de ornamentare — lustruirea cu ajutorul cremenei, aminteşte de ceramica La Ténne geto-dacică. Totuşi autorul nu reuşeşte să ne convingă pe deplin atunci cînd face analogii cu unele forme ceramice dacice sau cînd afirmă că tipul de cuptor pentru ars oale de formă simplă, semisferoidală-ovoidală este „de origine romană". Ar fi fost necesar ca pe lîngă bogatul material etnografic ilustrativ pe care îl dă în lucrare, să aducă şi material comparativ-istoric urmărit, pe cît posibil, de-a lungul perioadelor istorice care s-au succedat, pentru a sublinia şi mai bine concluzia după care „cele două substrate de cultură care stau la baza ceramicii din Săcel arată din plin rezultatul convieţuirii elementelor dacice cu cele romane".

Urmărind tematica articolelor referitoare la ocupaţii, constatăm că deşi este destul de variată, aducîndu-se contribuţii în unele probleme mai puţin cunoscute, ca de pildă : Kós Károly — *Pietrăritul şi pietrele de moară din Ciceu* (p. 79—109, 22 desene, 3 h., 8 fotografii) ; Pompei Mureşanu — *Despre piedicile pentru cai* (p. 370—375, 2 desene) ; Ion R. Nicola

— *Constructori amatori de instrumente muzicale din Transilvania* (p. 349—369, 10 fotografii); nu găsim nimic referitor la două ocupaţii principale: agricultura şi extragerea şi prelucrarea metalelor, ocupaţii cu mare pondere în economia Transilvaniei şi în legătură cu care materialele de teren dispar cu repeziciune în condiţiile transformărilor survenite în zilele noastre.

Problema cercetării etnografice a contemporaneităţii, este reprezentată în *Anuar* prin articolul lui Tiberiu Morariu: *Cîteva contribuţii la migraţiile pastorale din R.P.R.* (p. 39—42, 2 h.).

În *problema arhitecturii populare româneşti*, spre deosebire de clasificările antropogeografilor şi etnografilor mai vechi, care înşelaţi de aparenta diversitate regională a locuinţelor ne-au lăsat o imagine fărîmiţată şi neomogenă a acestora, documentata lucrare a lui Paul Henri Stahl — *Casa ţărănească la români în secolul al XIX-lea* (p. 112—145, 9 foto, 6 hărţi statistice, 1 schemă de planuri), analizînd cîteva aspecte: planurile, materiale de construcţie, forma acoperişului, organizarea vetrelor, ajunge la concluzia existenţei unor „puternice elemente unitare" autohtone în arhitectura populară românească, perpetuate şi dezvoltate pe parcursul a mii de ani.

Autorul distinge două mari zone de arhitectură: una legată de lanţul muntos al Carpaţilor, cu punctul de maximă greutate în Transilvania, iar cealaltă în sudul ţării. Interesante sînt concluziile în legătură cu materialele de construcţie, după care arhitectura în lemn românească formează „un culoar de arhitectură între arhitectura nordică şi cea balcanică, mărginit de arhitectura stepei la apus şi răsărit", iar referitor la cele trei categorii de acoperiş — paie, lemn, ţiglă — constată că nu aparţin unei anume grupe etnice ci „sînt rezultatul unei dezvoltări normale a forţelor de producţie".

Paul Petrescu — *Contribuţii la studiul arhitecturii populare din Banat* (p. 147—175, 8 foto, 10 planuri, 1 h.), analizînd arhitectura populară bănăţeană sesizează un fond complex şi variat, cu toate că la prima vedere aceasta pare uniformă datorită condiţiilor specifice de dezvoltare istorică a regiunii. Autorul distinge o veche arhitectură românească autohtonă, din lemn sau din nuiele împletite şi cu pămînt bătut, ce are caracteristic unul din cele mai arhaice şi mai răspîndite tipuri de planuri format din prispă parţială, „casă", cu vatră şi „soba" (camera de locuit) cu sobă oarbă, tip care se încadrează în marea arie a planului arhaic de casă românească ce cuprinde: Haţegul, zona Pădurenilor, nordul Olteniei, Munteniei, sud-vestul Moldovei, zona Ciucului, Maramureşul, Oaşul şi Munţii Apuseni. În Banat autorul mai distinge o arhitectură a coloniştilor care în decursul timpului s-a contaminat de elemente ale arhitecturii vechi româneşti şi unele elemente de arhitectură sudică, balcanică.

V. Butură ne prezintă *Un monument al arhitecturii populare transilvănene. Biserica de lemn din Cizer* (p. 323—338, 8 foto, 3 desene), exemplar deosebit de valoros prin frumuseţea sa arhitectonică, la construirea căreia a lucrat Vasile Nicula Ursu-Horea, conducătorul răscoalei ţărăneşti de la 1784.

Contribuţiile referitoare la *arta populară* sînt numeroase în *Anuar*: Tancred Bănăţeanu — *Sîrbeşti — sat de sumănari din reg. Crişana* (p. 66—78, 6 desene, 2 h., 8 f.); V. Butură, — *Evoluţia portului popular în sectorul răsăritean al Munţilor Apuseni* (p. 204—247, 2 h. 5 planşe color, 17 foto, 3 reproduceri stampe); Nicolae Dunăre — *Influenţe reciproce în portul şi textilele populare de pe ambele versante ale Carpaţilor Meridionali* (p. 177—201, 8 planşe foto, 4 planşe desen, 3 h.); Viorica Pascu, — *Aspecte din evoluţia portului popular în comuna Apahida* (p. 339—347, 7 foto).

O iniţiativă lăudabilă este includerea în paginile *Anuarului* a capitolului *Istoria etnografiei şi muzeografiei*: Tudor Onişor — *Un muzeograf pasionat — profesorul Iuliu Moisil (1859—1947)* (p. 251—267, 1 foto) — fondatorul Muzeului Gorjului şi al Muzeului năsăudean, iniţiatorul şcolii ceramice de la Tg. Jiu care a avut ca prim obiectiv valorificarea artei populare româneşti: Leontin Gheorghiu — *Preocupările etnografice şi folcloristice ale* *lui Damaschin T. Bojincă* (p. 269—281); Dumitru Pop — *Ion Codru Drăguşanu şi cultura populară* (p. 283—291); Faragó Iósef — *Benedek Elek ca povestitor* (*1859—1929*) (p.293—301).

În *probleme de muzeografie*, directorul Muzeului Etnografie al Transilvaniei Gheorghe Dăncuş publică articolul introductiv — *Sarcinile Muzeului Etnografic al Transilvaniei în etapa actuală* (p. 3—10) şi *Expoziția de bază a Muzeului Etnografic al Transilvaniei* (p. 303—311, 4 pl. color), iar Károly Kós — *Modul de organizare a colecţiilor Muzeului Etnografic al Transilvaniei*" (p. 313—319, 1 grafic, 3 foto).

Prin calitatea şi varietatea materialelor ce le conţine, *Anuarul* pe anii 1959—1961 aduce valoroase contribuţii la studiul culturii populare din Transilvania. Materialul documentar-ilustrativ, bogat şi frumos executat, dă o notă în plus contribuţiilor aduse în problemele tratate, la care se mai adaugă tipăritura îngrijită şi calitatea bună a hîrtiei. Toate articolele sînt însoţite de rezumate în limbile rusă şi germană.

În privinţa tematicii volumului, sugerăm comitetului de redacţie ca pe viitor sistematizarea materialului în *Anuar* să fie mai stringentă, de preferinţă tematic, deoarece prin actuala împărţire a cuprinsului se creează situaţia unei suprapuneri între cele două categorii de contribuţii: studii şi materiale, pe de-o parte şi capitolul referitor la istoria etnografiei şi muzeografiei, pe de altă parte. În sfîrşit, prin introducerea, în paginile *Anuarului*, a problemelor de cultură spirituală, s-ar putea valorifica şi celelalte aspecte ale muncii ştiinţifice duse de colectivul Muzeului etnografic din Cluj.

GEORGETA MORARU-POPA

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinde deci întreg domeniul culturii populare cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica de *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

ADRIAN FOCHI, **Miorița, Tipologie, Circulație, Geneză, Texte,** 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la romîni** (sec. XIX — începutul sec. XX), 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară și folclor,** 1964, 248 p., 11,50 lei

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la romîni,** 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi, Tropaeum Traiani,** ediția a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului** (Regiunea Hunedoara).

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor, Studiu istoric-critic,** 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări și strigături romînești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838,** ediție critică cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc. t. 10, nr. 1 p. 1—116 București, 1965

I. P. I. c. 257

|43.407| **Lei 12. —**

XF 1172
200150
5218
1965 NOV 12
A József Attila tudományegyetem
Központi Könyvtára
külföldi cseréjéből
1457

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 10 BUCUREȘTI Nr. 2

1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ROMULUS VULCĂNESCU

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei R.P.R.;
prof. univ. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei R.P.R.;
I. MUŞLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU;
VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacţie:
N. JULA

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv. pe anul 1965.

În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

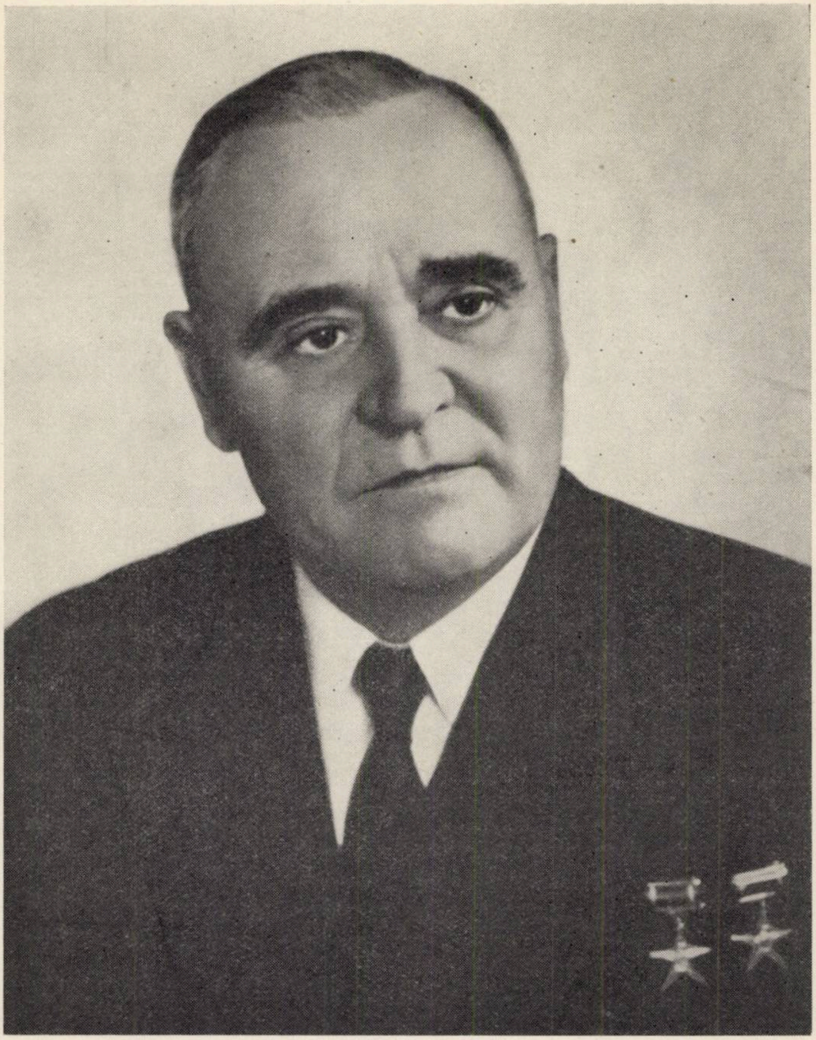
Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135 sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite la comitetul de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

55218



GHEORGHE GHEORGHIU-DEJ

HOTĂRÎREA
Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn, a Consiliului de Stat şi a Consiliului de Miniştri ale Republicii Populare Romîne

Pentru eternizarea memoriei tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej, Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Consiliul de Stat și Consiliul de Miniştri ale Republicii Populare Romîne

HOTĂRĂSC:

1. Se vor edita lucrările tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
2. Se va edita biografia tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
3. Statuia tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej va fi ridicată în oraşele Bucureşti şi Cluj.
4. Bustul tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej va fi aşezat la Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Marea Adunare Naţională a Republicii Populare Romîne, clubul C.F.R. „Griviţa Roşie“ din oraşul Bucureşti şi la Casa de cultură din oraşul Galaţi.
5. Pe clădirile legate de activitatea tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej în perioada ilegalităţii vor fi aşezate plăci comemorative.
6. La Muzeul de Istorie a Partidului din oraşul Bucureşti se va organiza o sală memorială, consacrată vieţii şi activităţii tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
7. Se va institui bursa republicană „Gheorghe Gheorghiu-Dej“, care va fi acordată celor mai merituoşi studenţi.
8. Se va atribui numele „Gheorghe Gheorghiu-Dej“ :
   a) Oraşului Oneşti
   b) Combinatului siderurgic Galaţi
   c) Hidrocentralei „16 Februarie“ de pe Argeş
   d) Combinatului chimico-metalurgic din Baia Mare
   e) Institutului Politehnic din Bucureşti
   f) Casei de cultură a studenţilor din Cluj
   g) Unei şcoli medii de cultură generală din oraşul Bîrlad
   h) Unui bulevard şi unei pieţe din oraşul Bucureşti, precum şi unor pieţe şi străzi din alte oraşe importante din ţară.
9. Se va emite un timbru memorial cu efigia tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.

COMITETUL CENTRAL
AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÎN

CONSILIUL DE STAT
AL REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

CONSILIUL DE MINIŞTRI
AL REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

HOTĂRÎREA
Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn, a Consiliului de Stat și a Consiliului de Miniștri ale Republicii Populare Romîne

Pentru comemorarea memoriei tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej, Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Consiliul de Stat și Consiliul de Miniștri ale Republicii Populare Romîne

HOTĂRĂSC:

1. Se vor edita lucrările tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej.

2. Se va edita biografia tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej.

3. Statuia tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej va fi ridicată în orașele București și Cluj.

4. Bustul tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej va fi așezat la Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Marea Adunare Națională a Republicii Populare Romîne, clubul C.F.R. „Grivița Roșie" din orașul București și la Casa de cultură din orașul Galați.

5. Pe clădirile legate de activitatea tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej în perioada ilegalității vor fi așezate plăci comemorative.

6. La Muzeul de Istorie a Partidului din orașul București se va organiza o sală memorială, consacrată vieții și activității tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej.

7. Se va institui bursa republicană „Gheorghe Gheorghiu-Dej", care va fi acordată celor mai merituoși studenți.

8. Se va atribui numele „Gheorghe Gheorghiu-Dej":
a) Orașului Onești
b) Combinatului siderurgic Galați
c) Hidrocentralei „16 Februarie" de pe Argeș
d) Combinatului chimico-metalurgic din Baia Mare
e) Institutului Politehnic din București
f) Casei de cultură a studenților din Cluj
g) Unei școli medii de cultură generală din orașul Brăila
h) Unui bulevard și unei piețe din orașul București, precum și unor piețe centrale din alte orașe importante din țară.

9. Se va emite un timbru memorial cu efigia tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej.

COMITETUL CENTRAL
AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÎN

CONSILIUL DE STAT
AL REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

CONSILIUL DE MINIȘTRI
AL REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 10 1965 Nr. 2

SUMAR

Pag.

Hotărîrea Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român, a Consiliului de Stat şi a Consiliului de Miniştri ale Republicii Populare Române III

STUDII

RADU NICULESCU, Consideraţii pe marginea anonimatului creaţiei populare 119

HENRI H. STAHL, Comentarii etnografice pe tema *Pluguşorului* 151

GH. CIOBANU, *Mugur Mugurel* 161

MATERIALE

RADU O. MAIER, Procedee populare de obţinere a varului în zona Bicazului 171

CONSTANTIN COSTEA, Aspecte compoziţionale în „jocurile de învîrtit" 183

NOTE ŞI RECENZII

GH. CIOBANU, Circulaţia tamburei în Ţările Române în perioada medievală 205

N. RĂDULESCU, Simpozionul de transcriere şi analiză al societăţii de etnomuzicologie 211

GOTTFRIED HABENICHT, Fr. J. Sulzer (1781) *despre nai* . . 217

PAVEL RUXĂNDOIU, Adrian Fochi, *Mioriţa* 219

MONICA BUDIŞ, „Studii şi cercetări de istoria artei" 224

Rev. etn. folc. t. 10, nr. 2 p. 117–226 Bucureşti, 1965

REVIEW
OF
ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tome 10 1965 Nº 2

CONTENTS

Page

The decision of the Central Committee ef the Rumanian Worker's Party, of the Council of State and of the Council of Ministers of the Rumanian People's Republic III

STUDIES

RADU NICULESCU, Some remarks on the anonymous character of folk creation 119
HENRI H. STAHL, Ethnographic comments on the theme of *Plugușorul* 151
GH. CIOBANU, *Mugur Mugurel* 161

MATERIALS

RADU O. MAIER, Popular devices for lime extraction in the Bicaz region 171
CONSTANTIN COSTEA, Compositional aspects in the folk dances „jocurile de învîrtit" 183

NOTES AND REVIEWS

GH. CIOBANU, Tamboura spreading in the Rumanian Lands during the Middle Ages 205
N. RĂDULESCU, The Symposium of Ethnomusicological Society concerning problems of transcription and analysis . . . 211
GOTTFRIED HABENICHT, Fr. J. Sulzer (1781) on the Panpipe 217
PAVEL RUXĂNDOIU, Adrian Fochi, *Miorița* folk poem 219
MONICA BUDIȘ, „Studies and Researches of History of Arts" . . 224

Rev. etn. folc. t. 10, nr. 2 p. 117–226 București, 1965.

CONSIDERAŢII PE MARGINEA ANONIMATULUI CREAŢIEI POPULARE *

RADU NICULESCU

Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

21-X-1964

1. Caracteristică stadiului actual de dezvoltare a folcloristicii este lipsa persistentă de cristalizare a conceptelor fundamentale ale disciplinei [1]. Specialiştii continuă să discute comprehensiunea şi extensiunea noţiunii de folclor [2].

1.1. Explicaţia acestei stări de lucruri rezidă, pe de o parte, în greutăţile legate de cuprinderea fluxului uriaş, multiplu diferenţiat, al faptelor pe care folcloristica este chemată să şi le asume ; pe de altă parte, în împrejurarea că dialectica intrinsecă proceselor creaţiei populare nu a beneficiat vreme îndelungată de o investigare dialectică corespunzătoare.

1.2. Carenţele unor discipline conexe — psihologia creaţiei şi interpretării, sociologia faptului de artă, estetica [3] — au întreţinut la rîndul lor serioase piedici în calea statornicirii unor principii teoretice de bază în folcloristică.

1.3. Consecutiv a operat şi o altă împrejurare defavorizantă. Direct sau indirect, folclorul este definit de obicei în raport cu *creaţia cultă* (înru-

---

* Fragmente ale acestui studiu au făcut obiectul unei comunicări în mai 1964, la Institutul de etnografie şi folclor (I.E.F.).

[1] Opţiunea pentru o definiţie fiind de neînlăturat, precizăm din capul locului că avem în vedere folclorul sub un singur raport : ca totalitate a creaţiilor spirituale de artă elaborate sau preluate creator de popor. Vom încerca în cele ce urmează să contribuim la limitarea vagului acestei definiţii.

[2] O imagine panoramică a incertitudinii în materie de definire a folclorului (trăsături, inventar etc.) zugrăveşte de pildă — pentru folcloristica americană — Francis Lee Utley în *Folk Literature : an Operational Definition*, „Journal of American Folklore", 1961, vol. 74, în spec. pp. 194—195. Cf., de asemenea, Åke Hultkrantz, *General Ethnological Concepts*, Copenhagen, 1960, pp. 135—141 : Giuseppe Cocchiara, *Le tradizioni popolari sono preistoria contemporanea?* „Lares", XXII (1956), p. 37, etc. etc.

[3] Nu putem trece sub tăcere nici importanta şi încă prea puţin plătita datorie pe care folcloristica o are firesc către numitele discipline, defecţiune ce le privează pe acestea de materiale indispensabile unei dezvoltări normale.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 2, p. 119—150, Bucureşti, 1965

dirile dintre cele două domenii fiind evidente și *esențiale*, creația cultă [4] beneficiind — în timp — de o cercetare analitică asiduă, cercetătorii folclorului fiind în mod necesar persoane de formație ,,cultă'' pentru care folclorul este necunoscuta iar *arta* [5] *cultă* norma etc.).

Un examen atent dovedește însă că nici noțiunea de ,,creație cultă'' nu este precis definită. Întîmplare istoric explicabilă. Pînă în momentul cînd preromantismul a impus conștiinței publice folclorul ca valoare, lucrul complex pe care îl numim *creație cultă* a fost lipsit de un termen de opoziție. Înainte de sfîrșitul secolului al XVIII-lea noțiunea în cauză nu ar fi putut constitui așadar decît cu greu (fie și numai din această unică pricină) obiectul delimitării sale *ca atare*. Ulterior, preocuparea — de altfel anemică — pentru definirea creației culte a dat insuficiente rezultate datorită îndeosebi dificultății întreprinderii, apoi unui număr de cauze între care, în primul rînd, faptul că făurirea unui concept riguros, ,,creația spirituală de artă *cultă*'' (literatura, muzica etc. + artele interpretative corespunzătoare), nu a fost reclamată de *imperioase* necesități lăuntrice.

1.3.1. Situația neclară a genului proxim a avut drept consecință complicarea determinării diferențelor specifice menite să caracterizeze entitățile comparate în definiție, fapt agravat și de interpretările divergente date unor aspecte de fond ale existenței folclorului. Chestiunea diferențelor specifice a rămas controversată.

2. Fără a face propriu-zis excepție, *anonimatul* a fost totuși cu sau fără rezerve acceptat de timpuriu și de media cercetătorilor ca notă diferențială a conceptului de creație populară.

În această privință, bine informata *Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum* — Julian von Pulikowski, Heidelberg, 1933 [6], preocupată îndeosebi de evoluția *de ansamblu* a ideilor, oferă un stufos material dispus cronologic**. Spicuim [7] :

1828 ... Un cîntec ,,se naște, alții îl cîntă și astfel el devine proprietatea poporului, probabil fără ca însuși autorul să mai știe că el este cel căruia i se datorează existența cîntecului... Un cîntec compus [al cărui autor este cunoscut — *n. a.*] nu este cîntec popular'' — Fr. J. K. A. Kretzschmer [8].

** Sursele fiind, în majoritate, greu accesibile dăm numai trimiterea la J. v. Pulikowski.

[4] Deși ne asociem părerii care — în virtutea existenței obiective a unei *culturi* folclorice — socoate vulnerabilă formularea ,,creație *cultă*'', considerăm oportună menținerea ei în uz atît pentru că existența socială a ,,creației culte'' presupune *in principiu* prezența atît la creator cît și la beneficiar a unei *conștiințe culturale* (**8**), cît și pentru că substituenții care se propun termenului (creație scrisă, artistică, profesională etc.) — înguști, rigizi — ni se par inacceptabili.

[5] Termenul fiind folosit deseori cu accepție limitativă, atragem atenția că integrăm *artei* și *literatura*.

[6] Avem în vedere postulatul potrivit căruia, în ciuda particularităților locale (oricît de accentuate), problemele fundamentale ale folclorului sînt — sau au fost — în ultimă esență aceleași pretutindeni.

[7] Faptul că este vorba de părerile unor autori germani și că în genere se are în vedere folclorul german este cu atît mai probant în ceea ce privește creditul acordat anonimatului folcloric cu cît intrusiunile culte — identificate — în folclorul popoarelor de limbă germană nu sînt nici tardive și nici neglijabile.

[8] p. 57.

1845 ... „Melodii populare sînt melodiile a căror origine nu este cunoscută” — Th. Hagen[9].

1854. „Cîntecul popular este creaţia întregului popor, nu a unui anume individ determinat. Desigur, un individ este cel care creează cîntecul, dar ceea ce se simte în el nu este o individualitate anumită ci sentimente şi o atmosferă caracteristice întregului popor, astfel încît se poate spune că, oarecum, fiecare individ în parte ar fi putut fi creatorul acestui cîntec” — Karl Fr. Weitzmann[10].

1858. „Cîntecele populare sînt cele care îşi au originea în popor şi sînt cîntate fără ca, cel mai adesea, autorul lor să fie cunoscut. O altă categorie de cîntece populare sînt cele de origine mai *recentă* [subl. noastră — *R.N.*] ai căror autori, poeţi şi compozitori, sînt cunoscuţi” — Karl Merseburger[11].

1883. Cîntecele populare „sînt create de popor..., originea lor se pierde în mister” — Walter Lackowitz[12].

1886. Deosebirea între cîntecul popular şi cel cult stă în anonimatul primului — Hugo Zernial[13].

1887. „Cîntecul popular propriu-zis nu are autor, cel puţin acesta nu este cunoscut” — Otto Elben[14].

1898. „Anonimatul este lege pentru cîntecele populare” — Max Friedländer[15].

1905. Cîntecul popular este cîntecul simplu (einfaches) devenit în aşa măsură proprietatea poporului încît nu se mai cunoaşte numele compozitorului său — Bruno Schrader[16].

1907. Cîntecul popular este cel „care s-a născut în sînul poporului, alcătuit de un autor necunoscut ... şi deosebindu-se de cîntecul cult prin forma simplă şi conţinutul general obiectiv” — Franz Müller[17].

1910. Poporul nu se interesează de autorul cîntecelor sale şi nici dacă un anumit cîntec apărut în sînul său este sau nu de origine cultă — Heinrich Rietsch[18].

1914. Este greşit ca un cîntec aparţinînd unui poet cunoscut — de exemplu „Loreley” — să nu fie socotit cîntec popular ; un asemenea cîntec a devenit popular *deși* [sublinierea noastră — *R.N.*] poetul și compozitorul sînt cunoscuți — Viktor von Geramb [19].

---

[9] pp. 107—108.

[10] pp. 125—126. Teza (a cărei coincidenţă cu ideile lui Steinthal şi ale „psihologiei popoarelor” e frapantă) se remarcă prin intuirea — aproximativă — a dialecticii cîntecului popular. Ideea va fi adesea reluată.

[11] p. 138.

[12] p. 161.

[13] p. 208.

[14] p. 133.

[15] p. 228.

[16] p. 249.

[17] p. 252.

[18] p. 244. Înrîurirea lui John Meier este evidentă, cf. J. Meier, *Kunstlieder im Volksmunde*, Halle, 1906, pp. 12—14.

1925. Una din caracteristicile fundamentale ale cîntecelor populare este : poeții și compozitorii sînt necunoscuți — Karl Schauss[20].

1927. Cîntecele populare s-au născut în popor, adică au fost create de niște indivizi ale căror nume au fost cu timpul date uitării — Willy Weichert [21].

1928. Cîntecul popular este acela care trăiește în popor și al cărui autor nu e cunoscut sau nu e simțit ca autor — Wilhelm Jensen [22].

Etc...

2.1. Autoritatea afirmațiilor (referitoare la cîntec, dar nuanțat extensibile la întreg folclorul) cuprinse în această selecție, variază. Într-un fel însă, fie că se mărginesc să proclame anonimatul, fie că îl justifică prin „conținutul general obiectiv" al creației populare, prin uitare sau, mai perspicace, prin dezinteres pentru autori, toate citatele sînt egal caracteristice pentru modul obișnuit de abordare a problemei. Toate se mulțumesc să formuleze concluzia unei inducții elementare, introducînd — eventual — și conceptul de „anonimat" socotit, pare-se, limpede și univoc.

3. Reconstituirea căii urmate de cei care au emis, după un moment experimental, judecăți de tipul „anonimatul este lege pentru cîntecul popular", nu comportă dificultăți deosebite.

Notăm — să presupunem [23] — într-o așezare, de la un localnic, un cîntec care — text, melodie — ne este necunoscut. Cîntecul — o stabilim în primul moment, bizuindu-ne pe elemente de conținut și structură, fără a pierde din vedere posibilitatea infirmării evaluării noastre — este un cîntec popular. „Cine l-a făcut?" — întrebăm. Interlocutorul ne va răspunde :

fie că *el* e autorul,

fie că nu știe („nu știu", „e din bătrîni" etc.),

fie că autorul este un terț (un consătean, un cunoscut etc.).

Verificînd, constatăm adesea că textul (sau melodia sau ambele) e cunoscut în forme asemănătoare și de alți localnici, de locuitori ai așezărilor vecine etc., și că părerile despre identitatea autorului nu coincid. Adresîndu-ne colecțiilor, arhivelor etc., stabilim — din nou caz frecvent — că în realitate cîntecul a circulat și circulă în variante asemănătoare pe o arie întinsă şi că, eventual, a fost consemnat prima oară cu decenii în urmă [24].

---

[19] p. 270.

[20] p. 239.

[21] p. 242.

[22] p. 247.

[23] Descriem în ipostază fictională cazul cel mai comun pe care l-am întîlnit în cercetarea de teren.

Repetăm de 10, de 30, de 300 de ori operaţia descrisă. Rezultatele vor fi în esenţă aceleaşi : ne vom regăsi de fiecare dată în faţa unei serii de fapte de artă mai mult sau mai puţin asemănătoare a căror urmărire în spaţiu şi timp pînă la origini nu va fi practic posibilă.

Cine vor fi fost deci iniţiatorii necesari ai acestor serii, autorii versiunilor primitive ? Nu ştim şi nu vom şti. Pe temeiul datelor astfel obţinute sîntem puşi în situaţia de a conchide analogic că majorităţii operelor folclorice nu li se poate stabili paternitatea ultimă.

4. Dar simpla constatare a anonimatului rămîne fără consecinţe cît timp *semnificaţia*, *cauzele* şi *rangul* său în cadrul fenomenului folcloric nu sînt elucidate.

5. A fost făcută nu o dată afirmaţia elementară — regăsibilă şi în succinta antologie inserată (2) — că operele folclorice (texte, melodii, dansuri) sînt anonime deoarece nefiind consemnate în scris, ele şi autorii lor [25], numele acestora din urmă au fost *uitate* în cursul carierei ambulatorii a operelor.

Memoria (individuală, colectivă) pierde cu timpul un număr de fapte înregistrate — este o constatare de bun simţ. Pare deci normal ca uitarea să joace un rol însemnat în explicarea neconservării în folclor a numelor creatorilor primelor versiuni.

5.1. Uitarea — respectiv memorarea — nu este însă fenomen indeterminat. La nivelul individului unele fapte se uită mai greu, altele mai uşor, cîteva par definitiv fixate în memorie, toate în virtutea unor determinări psiho-sociale. Astfel, de mult psihologia experimentală a demonstrat că, în virtutea interdependenţelor dintre subiect şi obiectul reflectat, constituirea legăturilor asociative stabile, proces decurgînd în proporţii variabile din acte voluntare şi involuntare, este *imposibilă* chiar în condiţiile repetării frecvente a operaţiilor memorării, *dacă în faţa subiectului experienţei nu stă, mai mult sau mai puţin limpede, sarcina expresă de a memora* [26]. *Memoria colectivă* — medie a *memoriilor* individuale — este

---

[24] Confruntînd materiale culese între 1949—1963 de I. E. F. din nord-estul Transilvaniei, cu colecţii vechi, am constatat că 47 de texte poetice dintr-o culegere (321 texte) alcătuită în *1838* în Transilvania de sud-vest (Ion Muşlea, *Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1838*, Bucureşti, Ed. Academiei R.P.R. [1962]), se regăsesc cvasi-identice — şi cu poziţie avantajoasă în repertoriul local — printre textele culese în ultimii 15 ani. De exemplu :

strigătură AIEF (*i. 5013* Mocod—Năsăud, 1950) :	text Pauleti (268/128) :
Şine-n lume-o mai văzut	Dracu negru ş-o văzut
Iepure vara cosind	Iepure vara cosînd
Iepuroaica strîngînd fîn	Iepurele fîn strîngînd
. . . .	Cocostîrcu căpiţînd.
Cocostîrgu căpiţînd	

[25] În general autorii care se referă la anonimatul folcloric identifică, explicit sau implicit, opera folclorică cu versiunea ei iniţială, iar pe autorul operei cu autorul acesteia ; statutul variantelor rămîne imprecis. Din raţiuni de metodă, adoptăm şi noi deocamdată acest punct de vedere, de altfel parţial îndreptăţit.

[26] Cf. S. L. Rubinstein, *Existenţă şi conştiinţă*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, ed. a II-a, 1962, p. 259.

obiectul unei determinări sociale superioare : faptele sînt înregistrate sau nu, şi o dată înregistrate sînt reţinute un interval de timp scurt sau lung, în măsură considerabilă *după cum o dictează interesele sociale* [27].

5.2. În aceste condiţii, propoziţia : „folclorul este anonim deoarece autorii sînt daţi uitării", nu poate fi socotită o explicaţie satisfăcătoare. Mai întîi pentru că nu poate explica de ce cîntecele, basmele etc., sînt reţinute şi cultivate în multiple variante, în vreme ce creatorii lor sînt uitaţi. Apoi, pentru că a vorbi de uitare fără a-i menţiona cauzele echivalează cu a atribui acesteia limitele accepţiunii comune a termenului, aceea de fenomen legat unilateral de fiziologia creierului. Or, explicarea anonimatului exclusiv prin uitare şi a uitării numai prin dinamica sa internă de fenomen psihic, se izbeşte ineluctabil, mai devreme sau mai tîrziu, de dificultăţi. Vom aminti un caz grăitor.

5.2.1. În 1930, într-un incediu izbucnit în biserica unui sat din Muntenia subcarpatică au pierit un număr mare de locuitori. Catastrofa a produs emoţie în întreaga ţară. La scurt timp — probabil — de la aceasta, undeva în regiunea satului sinistrat a apărut o baladă care nara desfăşurarea funestelor evenimente. În ciuda unor eforturi susţinute, cercetări întreprinse 10 ani mai tîrziu în zona respectivă nu au mai reuşit să stabilească nici unde, nici prin cine a luat naştere cîntecul povestitor [28]. Martorii întîmplării, lăutarii care contribuiseră la lansarea baladei, cei care formaseră auditoriul iniţial al acesteia, trăiau şi au fost interogaţi. Autorul a rămas însă — definitiv — necunoscut [29].

Date fiind condiţiile, este exclus ca uitarea să fie desemnată unică responsabilă pentru această situaţie. Dacă cei ce au asistat la „premiera" baladei — gen spectacular [30] în această parte a ţării, presupunînd un public ascultător în faţa căruia se produce în anumite ocazii (nuntă, petrecere etc.) mai mult sau mai puţin *memorabile*, interpretul de obicei profesionist [31] — ar fi fost într-adevăr interesaţi de persoana lăutarului care le relata elegiac întîmplările la care participaseră direct sau afectiv, uitarea atît de rapidă a numelui acestuia ar fi fost imposibilă. Este însă limpede că numele autorului nu a *preocupat* de fapt niciodată colectivitatea în care a fost creată și a circulat amintita baladă. Numele autorului nu a fost uitat. El nu a fost memorat.

---

[27] „Uităm ceea ce nu prezintă o importanţă vitală pentru noi, nu stimulează interesul nostru, nu corespunde necesităţilor noastre, nu ocupă un loc esenţial în activitatea noastră şi, ca urmare, nu e suficient întărit" — *Psihologia* sub redacţia lui A. A. Smirnov..., Bucureşti, E. S. D. P., 1959, p. 245.

[28] Cf. O. Bîrlea, *Procesul de creaţie al baladei populare române*, în „Revista fundaţiilor", an. VIII (1941), nr. 6, pp. 558—598. De reţinut că factura de cronică nemijlocită a baladei (precizări onomastice, abundenţa şi autenticitatea detaliilor etc.) indică fără tăgadă în satul cu pricina, sau în împrejurimile sale, locul de naştere al cîntecului.

[29] Balada, cunoscută sub titlul *Focul de la Costeşti* (nr. 339 în „Indicele tematic al baladei populare" de Al. Amzulescu, v. *Balade populare româneşti*, Bucureşti, EPL, 1964, vol. I, p. 232), are o arie de răspîndire relativ întinsă, acoperind zone importante din Oltenia şi Muntenia. Culegeri din ultimul deceniu au atestat prezenţa baladei în repertoriul contemporan (v. fişierul tematic Al. Amzulescu la IEF).

[30] Cf. Emilia Comişel, *The rumanian popular ballad* în *Studia memoriae Bélae Bartók sacra*, ed. tertia, Budapesta, 1959, pp. 31—52.

[31] Împrejurare importantă în ce ne priveşte, deoarece consecutiv numărul autorilor posibili ai unei balade recente şi cu răspîndire teritorială modestă nu poate fi decît restrîns, — *deci anonimatul cu atît mai semnificativ din punctul nostru de vedere.*

6. Acest caz ca și altele, denunțînd situații similare [32], confirmă în primă instanță teza elaborată mai de mult de teoria folcloristică — și consemnată de noi — potrivit căreia mediile folclorice *se dezinteresează* de paternitatea operelor pe care le cultivă. Cauzele acestei dezafecțiuni pentru autori urmează să fie însă stabilite.

★

7. Problema paternității creației, și corelativ a anonimatului, este complexă. Ea depășește limitele producției artistice, legată fiind de creația umană în genere. Domeniul artei — ca urmare a legăturii de adîncime fără egal în acest caz dintre creator și creație, ca urmare a unicității, într-un sens absolută, a operei de artă etc. — a devenit totuși de mult terenul predilect de dezbatere a acestei probleme.

7.1. La prima vedere s-ar părea că preocuparea pentru numele creatorului unei opere este dată de însăși firea lucrurilor. *Obiceiul* de a ne interesa de creator, și în primul rînd de numele său, atunci cînd avem de-a face cu opera are o incontestabilă forță; obișnuința ajunge să se obiectiveze cînd și cînd în forme paradoxale precum botezarea istoriografică a necunoscutului „notar al regelui Bela al III-lea", autor în secolul al XII-lea al *Gestei Hungarorum* — cronică ce consemnează existența prealabilă descălecării arpadiene, a cnezatelor românești în Transilvania —, cu numele ilogic de „Anonymus". Istoria și experiența curentă arată însă că această direcționare a interesului este de fapt o cucerire relativ tîrzie a civilizației — dobîndită, în domeniul european, de antichitatea elină, irosită în parte de evul mediu teologal, restaurată de Renaștere —, cu cîmp de desfășurare și azi limitat și inegal distribuit pe domenii și specii de artă : cea mai simplă anchetă sociologică poate constata că în vreme ce majoritatea oamenilor culți (să zicem : cu studii medii și superioare, cu profesiuni sau preocupări intelectuale etc.) se interesează de numele autorilor versurilor citite, ai muzicii de operă pe care o ascultă etc., numai o redusă minoritate se preocupă de numele scenariștilor filmelor văzute sau de numele arhitecților proiectanți al clădirilor pe care le admiră.

7.2. Fără a neglija complexitatea împrejurărilor care determină atitudinile sociale, putem afirma că, îndeobște, pentru ca preocuparea activă pentru autor să apară este necesar ca fenomenul de artă — devenit obiect de reflecțiune — să fie considerat sub unghiul determinării sau, mai precis, este necesar ca stabilirea determinărilor cauzale imediate ale operei (*cine*,*cînd*, *de ce*) să ajungă să prezinte *realmente* interes social.

---

[32] De pildă, cercetări în 1952 în Hațeg au constatat apariția unui nou text legat de un ritual funebru local („ruga"); deși inovația data de prin 1946—1947 și fusese larg îmbrățișată, informatorii *nu își mai aminteau* precis cine îi era autorul — cf. O. Bîrlea, *Un aspect al procesului de creație în folclor*, în „Studii și cercetări de etnografie și artă populară", volumul I, 1960, pp. 291—301.

În absența unei atari orientări a interesului, problema autorului rămîne inexistentă. Autorul interesează numai în măsura în care se are — și *dacă* se are — în vedere calitatea sa de *cauză* nemijlocită, concretă, a operei.

7.3. Avînd conștiința determinării, oamenii reușesc să înțeleagă că orice creație umană presupune un creator care o justifică; iar pentru ca aceasta să nu rămînă un simplu dedus al spiritului este necesar ca personalitatea sa să fie marcată de un nume, în planul cunoașterii logice condiție minimă a individualizării.

7.3.1. Funcția cea mai evidentă a numelui de autor este aceea de *denominator* al opusului împreună cu titlul, de *integrator* al opusurilor unui creator într-o noțiune globală — „*opera* artistului N." — și de „*raportor*" *al acesteia din urmă la cadrul istoric corespunzător.*

7.3.2. Dar practic, numele de autor ca atare este — abstracție făcînd de ceea ce fatal comunică opera despre creatorul ei — lipsit de valoare informațională, este, ca nume propriu „hors-contexte", un simplu substantiv cu număr minim de atribute conotative predicabile [33]. Numele se valorizează numai în momentul în care capătă semnificație de *semn* (v. nota 67) al biografiei unei personalități. Pentru a putea încadra opera, este așadar nevoie ca numele creatorului să se integreze la rîndu-i într-un sistem de referințe istorice : cel puțin datele vieții și firii persoanei denumite. Cercetarea metodică a cauzalității întruchipate în autor este astfel una din sarcinile istoriografiei și — în oarecare măsură — a criticii artelor, ca discipline constituite. Pentru relevarea sensurilor inaparente ale operei sau pentru confirmarea semnificației evidente a acesteia sînt citate caracterele ființei morale, eventual fizice, a autorului; întîmplările intime, mediul, formația creatorului, atitudinea sa față de evenimentele sociale, sînt studiate pentru a explica și reexplica opera. Pe contul său, fiecare amator de artă, cititor etc. — nu lipsit de cultură — schițează la rîndu-i aceleași operații : caută corespondențe între sensul creației și atitudinile umane ale creatorului, încearcă să-și reprezinte făptura și experiențele acestuia pentru a intui rădăcinile stilului, pentru a *trăi* nu numai opera ci — în ipoteze — și procesul înfăptuirii ei.

8. Dar relația cauză-efect este expresie a fluxului universal al fenomenelor, iar a concepe cauzalitatea înseamnă a adopta din capul locului un punct de vedere istoric mai mult sau mai puțin ferm. Cu alte cuvinte, pentru a opera cu principiul cauzalității asupra unui fenomen de artă este necesar ca acesta să fie abordat ca încununare a unui proces, să intereseze nu numai ca entitate în sine dar și ca rezultat al unei activități creatoare la rîndu-i înțeleasă ca valoare multiplu condiționată : adică să fie privit implicit ca *fapt de cultură* multilateral, ca obiect al interconexiunii cosmice. Ceea ce începe să fie larg posibil numai în momentul în care crearea și receptarea operei devin prin educație socială *acte de cultură* recu-

---

[33] Cf. Otto Jespersen, *Phylosophy of Grammar*, London, 8-th impression, 1958, p. 66; R. Jakobson, M. Halle, *Fundamentals of language*, s' Gravenhage, 1956, p. 3 etc. În măsura în care onomastica unui idiom ne este familiară (material lexical, forme de gen, paradigme etc.), numele proprii corespunzătoare *ne pot* comunica totuși unele date aproximative (naționalitate, provincie, epocă, sex) despre persoanele denumite.

noscute, independent de gradul de limpezime conceptuală a acestei recunoaşteri. Deprinderi educate de diverse modalități de formare intelectuală (şcoală etc.), fac din ,,cine este autorul operei?” o întrebare-reflex, determinată de contactul cu opera de artă; anonimatul operei culte (fie manifestare de mentalitate utilitarist-funcțională (**9**) — vezi literatura medievală europeană[34] —, fie accident — manuscris deteriorat etc. —, fie enigmă confecționată de autorul doritor să se disimuleze) nu este niciodată acceptat ci *tolerat*; la nivelul social al artei culte regăsirea autorului constituie, lămurit sau difuz, o năzuință culturală obştească al cărei organ specializat îl formează disciplinele umaniste[35] şi în primul rînd filologia.

8.1. Propagarea *nominativă* a operei culte este fenomen polideterminat. Vom aminti două — principale — aspecte ale acestei stări de fapt, amîndouă *practic* necunoscute creației populare.

8.1.1. Diviziunea socială fundamentală a muncii, făurind condiții prielnice creației spirituale *individuale*, autonomizînd-o şi învăluind-o în prestigii, a accentuat de timpuriu la autori sentimentul dreptului la beneficiu moral *personal* de pe urma operelor lor. Ulterior, tîrziu, în epoca burgheză, cînd ,,dreptul de autor” a fost legiferat[36] şi arta a devenit îndeletnicire mai organizat remunerativă, revendicărilor morale li s-au adăugat sistematic interese de ordin material: foloasele patrimoniale, glăsuieşte legea, revin celui care a creat opera şi o semnează. Fie primul motiv, fie al doilea, fie ambele, au determinat la autori o aceeaşi atitudine: consimt ca opera să le devină publică doar dacă numele lor o însoţeşte.

8.1.2. De altă parte, edituri, impresari, teatre etc., popularizează numele autorilor pe care îi promovează nu numai din principiu cultural sau din elementară condescendență, ci şi din interes material (circulația operei culte fiind între altele şi activitate economică): numele este trăsătură de unire între opera cunoscută şi cea în curs de difuzare a autorilor, popularizarea numelor urmează aşadar să aibe repercusiuni pozitive în obținerea adeziunii publicului. Or, mizînd instinctiv sau precugetat pe existența unei sumare bibliografii mentale în conştiința clientelei lor, şi încurajînd atari spontane înserieri de cunoştințe, editorii — e tutti quanti — inculcă de fapt publicului date esențiale despre existența autorilor, căci opoziția autor-opus e relativă iar cea mai concentrată biografie a unui autor va fi întotdeauna bibliografia operei sale.

8.2. Este firesc ca în aceste condiții, nume de autori — consemnate grafic, răspîndite, sărbătorite, sub imperiul diverselor interese — să intre

---

[34] Cf., spre pildă, Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale.* $VI^{e}-XIV^{e}$ *siècle*, Paris, P.U.F., 1954, pp. 45, 49, 55—56, 82, 83 etc.

[35] În epoca modernă prima lucrare critică de sinteză privind anonimatul şi pseudonimul literar, *De nominum mutatione ad legem unicam*, apare în 1669 la Leipzig, redactată de Fredericus Geisler (1636—1679), profesor de drept la universitatea oraşului. Îi urmează, în 1708, monumentalul *Theatrum anonymonum et pseudonymorum* al jurisconsultului hamburghez Vincent Placcius (1642—1699), dezvoltare a mai vechii *De scriptis et scriptoribus anonymis et pseudonymis syntagma* publicată de acelaşi — tot la Hamburg — în 1674,...

[36] În Anglia — pare-se prima țară care inaugurează o atare legislație — legea ,,dreptului de autor” (pentru tipărituri) este instituită în 1777, în Prusia în 1837 etc. O ,,convenție universală a dreptului de autor” intră în vigoare abia în 1952, sub patronaj UNESCO.

conștient sau *paraconștient* în memoria cititorilor, ascultătorilor, spectatorilor etc.

9. Dacă, dimpotrivă, fenomenul de artă este abordat unilateral, dacă se are în vedere exclusiv valoarea în sine a operei, capacitatea acesteia de a satisface funcției nemijlocite căreia îi este menită, dacă între *beneficiar* și *operă* nu intervine acea distanțare care să permită abordarea sub incidență culturală a acesteia din urmă, determinarea autor-operă rămîne în afara unghiului optic al subiectului. Este caracteristică în această privință lipsa de interes pentru numele autorilor citiți la copii în general și la numeroși adulți cu nivel de cultură mediocru, fără ca la mijloc să fie nici lipsă de curiozitate, nici neapărat superficialitate congenitală. Pur și simplu, interesul acestor categorii de cititori, majoritatea sensibili și inteligenți, este spontan și total acaparat de afabulație, de sensurile etice, de țesătura versurilor etc. Reproduc fidel cărțile citite dar ignoră pe autori. Citesc pe *Robinson* nu pe De Foë. Pentru ei cartea e un fenomen absolut care prezintă interes numai prin sine, tot ce nu este organic cartea care i-a delectat nu le mai reține atenția [37]. Iar autorul nu este cartea ci, ontic vorbind, un element străin.

10. Or, ceea ce impresionează de la bun început pe cel ce studiază folclorul ca fenomen viu este tocmai *funcționalitatea* acestuia [38]. Bartók nota : „...muzica populară este legată organic de toate momentele mai importante ale vieții sătești ; de asemenea, la origini, orice muzică populară a fost legată *numai* [sublinierea noastră — *R.N.*]. de manifestările colective ale vieții satului" [39], și mai departe, referindu-se la stări arhaizante în muzica populară, preciza : „...muzica populară deservește în toate ramificațiile sale un scop determinat, după legile nescrise al satului" [40].

10.1. Pregnanța caracterului funcțional al folclorului nostru diminuează în prezent. Cîntecul epic (care și-a pierdut funcția informativă), cîntecul funebru sau nupțial etc., sînt chemate azi într-o măsură din ce în ce mai mare să îndeplinească „funcții nemotivate" [41]. Sub raportul care ne interesează această evoluție rămîne însă neesențială : modificările au caracter *intern*. Mai explicit : în lucrarea de față concepem funcționalitatea artei folclorice în primul rînd în sensul cel mai larg, acela legat de funcția socială fundamentală — estetică, etică, gnoseologică — a artei, și abia în al doilea rînd ca articulare funcțională a fenomenului artistic într-un complex ceremonial sau ritual etc. Inversăm în acest fel ordinea istoriei, respectăm însă ierarhia contemporană a forţelor. De aceea pierderea caracterului ritual — implicaţie de mare intensitate funcţională — al unor piese, sau — mai cu seamă — restrîngerea în genere a domeniului fenomenelor rituale, ceremoniale etc., nu înseamnă decît ieşirea din zona funcţionalităţii restrînse în domeniul vast al funcţionalităţii fundamentale, în orice împrejurări supraordonată.

---

[37] De pildă, într-o situație oarecum analogă se află, mutatis mutandis, acei tehnicieni lipsiți de cultură tehnică superioară care cunosc ca tehnologie și construcție diverse tipuri de generatori electrici dar nu știu că inventatorul dinamului este un anume Zénobe Gramme.

[38] Reamintim că înseși originile artei sînt legate, în mare măsură, de funcții extraestetice precise în cadrul procesului muncii sociale, Cf. Plehanov, *Scrisori fără adresă*, București, EPLP, 1957, pp. 88, 94 passim.

[39] Béla Bartók, *De ce și cum se culege muzica populară* în *Însemnări asupra cîntecului popular*, București, Ed. Muzicală, 1956, p. 300.

[40] Béla Bartók, *op. cit.*, p. 39.

[41] De pildă, un cîntec sau un dans ritual este executat fără ca interpreții să mai aibă conștiința destinației originare a acestuia, se urmărește numai respectarea convenienţelor, a „obiceiului" — cf. P. Bogatyrev, *La chanson populaire du point de vue fonctionnel*, în „Travaux du Cercle linguistique de Prague", VI (1936), pp. 222—234. Exemple interesante (Drăguș-Făgăraș) în Al. Dima, *Conceptul de artă populară*, București, 1939, pp. 51—53 etc.

10.2. Dar funcţionalitatea nu înseamnă numai interconexiuni obiective de fapte de cultură, ci şi, strîns legată de acestea — cauză şi consecinţă a lor —, *atitudine umană*. Practic, acest aspect al funcţionalităţii ne va reţine atenţia. Ca atitudine a subiectului, funcţionalitatea — în ce ne priveşte — se manifestă în primul rînd prin aceea că, pe plan social, dintre factorii care contează în crearea operei folclorice (în mare : *funcţia*, *un conţinut adecvat*, *modalitatea formală de realizare* furnizată de tradiţie şi, în calitate de copulă, *voinţa interpretului*) spontan se acordă funcţiei atenţie maximă, adesea exclusivă, voinţei creatoare atenţie minimă. În folclor opera de artă nu este considerată *cauzal* ci *final*.

Un cîntec de nuntă, de pildă, este infailibil destinat unui moment al ceremonialului, implicit el e menit să satisfacă nevoia de frumos a asistenţei. Nimeni nu reflectează nici la nuntă, nici după aceea asupra împrejurărilor cîntecului. Faptul existenţei acestuia pare imanent.

Internaţionala a fost şi este cîntată de milioane de oameni. Puţini ştiu că versurile îi aparţin lui Pottier, şi mai puţini că muzica a fost scrisă de Dégeyter [42]. Internaţionala îi interesează mai presus de orice pe cei care o cîntă, prin semnificaţie, prin forţa de sugestie şi frumuseţea simplă care fac din ea un sprijin moral în luptă. Ignorarea celor doi autori şi atragerea operei lor către domeniul folclorului muncitoresc este de fapt un involuntar omagiu.

Un cîntec liric oarecare, hărăzit să răspundă în primul rînd unor necesităţi spirituale individuale, îl preocupă pe interpret numai prin potenţialul său emoţional. Raporturile interpret-cîntec sînt epuizate de satisfacerea, sau de nesatisfacerea — şi în acest caz interpretul poate interveni modificator —, intereselor interpretului.

Şi iată în sfîrşit, ca o confirmare, declaraţia unei sătence din Transilvania, tipică pentru informaţiile furnizate de interpreţii de folclor în legătură cu piesele interpretate (informatoarea fusese întrebată de unde ştie cîntecul pe care îl executase) : „De la Ştefan Pralea, cioban [un consătean — *n. a.*], îl auzeam cîntînd din trişcă. L-am auzît şî de la alţî, dar numa cum zîcea el mi-o plăcut". Întrebată cine e autorul, interpreta răspunde : „Da ştiu eu ? ! Îi din bătrîni" [43]. Pe interpretă nu o priveşte „cine a făcut cîntecul". Pentru ea contează doar faptul că a avut prilejul să audă un cîntec care *i-a plăcut* și pe care l-a învățat. Atît [44].

---

[42] De bună seamă, cei ce se ocupă de *Internaţionala* ca fenomen de cultură muncitorească cunosc onomastic, biografic, iconografic, pe cei care au creat imnul, iar propaganda organizaţiilor clasei muncitoare face larg cunoscute numele lor. Ca manifestare de masă, *Internaţionala* rămîne însă anonimă.

[43] Cf. fişele *mg. 1232 j* şi *i. 25.417*—AIEF.

10.2.1. Prin urmare, important este doar ca opera folclorică *să existe* pentru a satisface necesitățile de ordin estetic, gnoseologic, etic, ceremonial (multiformă conversiune a multiple funcții magice), ale colectivității. Raporturile dintre colectivitate și opera folclorică sînt reglementate numai de criterii de natură afectivă ori de protocol (ritual, ceremonial).

10.2.2. „Reacția funcțională" față de operă nu e însă numai una din cauzele radicale ale anonimatului folcloric, ea este totodată și criteriul profund al distincției, pe planul atitudinii sociale, între acesta și anonimatul „cult" (**8**).

10.2.3. Iar *funcția* precumpănește, *în primul rînd*, pentru că precede orice alte contingențe. Și în ordinea firească a fazelor apropierii spirituale a unei opere în condițiile artei *culte*, întîi ne interesăm de valoarea în sine a operei și abia pe urmă — eventual — de autor, de circumstanțele creației etc. [45]. Această ordine în succesiune este impusă de prioritatea legăturii *practice* a individului cu realitatea în procesul cunoașterii.

11. Dacă se meditează asupra acestei stări, în legea cu aparență barbară care osîndește autori de capodopere la anonimat perpetuu, poate fi deslușit un adevăr adînc și universal : *creația are în orice împrejurări o anume prioritate* — la prima vedere paradoxală — *asupra creatorului ei, rod al autonomiei cu care este investită de îndată ce actul creației s-a consumat*, și, totodată, consecință a suspomenitei (**10.2.3.**) configurații a raporturilor naturale beneficiar-operă-autor.

Într-adevăr, să presupunem de pildă — prin absurd — că ar fi dovedite cu argumente de nerespins drepturile, nu ale unui Ben Johnson, Bacon sau William Stanley, ci ale unor uimitori anonimi asupra operei lui Shakespeare. Ce s-ar pierde net? Nu puțin. Tot ceea ce studiile shakespeariene au stabilit prin confruntarea datelor despre omul Shakespeare cu „presupusa" sa operă, o bună parte deci din succesele în înțelegerea mai cuprinzătoare și în explicarea genezei acesteia din urmă. Totuși — este limpede — oricît de trist ar fi bilanțul, farmecul inefabil și strălucirea „cronicilor", comediilor, sonetelor — pe drept sau pe nedrept — shakespeariene, vor rămîne în marile lor linii neatinse, neatins va rămîne caracterul lor de document capodoperă al Renașterii în Britania.

Nu este însă indispensabil să ne adresăm unor himerice cazuri-limită. Realitatea oferă material plin de tîlc. Astfel, spre exemplu, studiul întemeiat pe investigații anterioare al unui cercetător francez, însoțind în 1962 o reeditare a cunoscutelor *Scrisori portugheze* [46], a dovedit definitiv că acestea nu aparţin — cum s-a crezut mai bine de două secole — Mariei Ana Alcoforado (1640—1728), călugăriţă, ulterior superioară a mănăstirii Concepçon din Beja, ci pseudo-traducătorului acestora în franceză, Lavergne de Guilleragues (1628—1685), gentilom gascon, magistrat, ambasador al regelui Ludovic al XIV-lea pe lîngă Poartă, intim a lui Racine şi om de litere. Faptul, trebuie să recunoaştem, aduce modificări în raporturile cititorului cu *Scrisorile portugheze.* Ceea ce am luat drept zbaterea deznădăjduită a unei iubiri ce a existat aevea, nu este decît un roman epistolar — inspirat poate de împrejurări reale, „literatură” totuşi. Sîntem nevoiţi să renunţăm la sentimentul autenticului care ne timbra pînă acuma într-un fel anume emoţia. Pe de altă parte, evaluarea acestei răsturnări de situaţii este, de asemenea, sursă potenţială de reconsideraţiuni istorice, filologice etc. Schimbarea semnificaţiei *literare* a *Scrisorilor* e certă. Afectează ea *substanţa de fond a operei?* Înclinăm să credem că nu. Nici disparitatea considerabilă care separă pe adevăratul autor de presupusa autoare, nici alt argument sau revelaţie documentară, oricît de catastrofale, nu pot altera sublimitatea acestor cinci scrisori. Ele reflectă *intrinsec* tragedia iubirii imposibile, situaţie etern omenească în condiţionări istorice diverse. Prin aceasta ele sînt esenţial incoruptibile.

---

[44] Se ignoră desigur, *nu* cauzalitatea categorială („cîntecul l-au făcut străbunii" sau „l-a făcut un om din satul vecin" etc. sînt declarații curente) ci, cu excepții pe care le vom expune (**13.1.**), cauzalitatea *concretă*.

[45] Preocuparea pentru operă se împletește adesea inextricabil și simultan cu interesul pentru creator, pentru cariera operei etc. În genere însă timpii procesului urmează ordinea indicată.

[46] *Lettres Portugaises, Valentins et autres oeuvres de Guilleragues*, texte établi, avec introduction..., par Fr. Deloffre et J. Rougeot, Paris, Garnier, 1962.

În aceeaşi chestiune — dar pe alt plan — putem aminti un fapt de valabilitate generală care a făcut nu demult obiectul unei demonstraţii. Cercetări de stilistică literară [47] au pus în evidenţă caracterul de structură semantică *adîncă* şi *nelimitată* al metaforei poetice — categorie echivalentă sub raport estetic cu poezia însăşi —, împrejurare care pe de o parte explică perenitatea operelor poetice iar pe de altă parte implică independenţa şi superioritatea relativă a operei, în sensul indicat inepuizabilă, faţă de actul epuizabil şi epuizat al creaţiei, prim şi ultim episod care presupune în mod necesar un autor.

11.1. Sursa esenţială a independenţei relative a operei de artă rezidă în modul existenţei ei sociale. Dacă pentru a exista ca obiect opera se poate mulţumi cu propria-i realitate fizică, existenţa sa socială ca fapt de artă devine posibilă numai prin intermediul unui *dialog* istoric cu societatea ; opera — structură materială teoretic imuabilă în arta cultă — îşi modifică (cantitativ, calitativ) volumul spiritual *reflectat*, în funcţie de variabila relaţiei date, în speţă interlocutorul individual sau, mai ales şi hotărîtor, în funcţie de stadiul dezvoltării *societăţii* — interlocutor colectiv [48].

11.2. Folclorul nu face aşadar decît să meargă — sub presiunea unui *complex de determinări* — pînă la ultimile consecinţe în recunoaşterea *de facto* a primatului valoric al operei pe plan social.

12. Vom schiţa descrierea acestui *complex cauzal.*

12.1. O primă cauză sălăşluieşte chiar în obiect şi a fost amintită (**11**) : opera de artă îşi este suficientă sieşi. În genere, pentru a beneficia de operă, cunoașterea istoriei acesteia — autor etc. — nu e *absolut* indispensabilă. („Licența” este cu atît mai motivată în cazul cînd — subiecții avînd a face cu opere de factură binecunoscută lor — necesitatea unui mediator și accesibilității e nulă, prin excelență cazul folclorului, artă pe care omul la-o însușește din copilărie și o trăiește pînă la moarte).

---

[47] Tudor Vianu, *Quelques observations sur la métaphore poétique* în *Poetic, Poetyka, Поэтика*, Warszawa, s'Gravenhage, f. a. [1961] pp. 297—304.

[48] „Fiecare generaţie redescoperă marile opere ale poeziei, trăieşte încă o dată beţia entuziasmului pentru ele, le înţelege în felul ei, depune în ele confidenţa cea mai intimă a sufletului său, descoperă adevărurile de care are mai multă nevoie”—Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 304.

12.1.1. Pe de o parte însă, valoarea gnoseologică a *împrejurărilor* operei, capacitatea lor de a sublinia semnificațiile psihologice, filozofice, estetice ale operei de artă, nu poate fi negată. Înțelegerea literaturii lui Dostoievski, a graficii lui Goya, a muzicii lui Chopin — pentru a cita exemple izbitoare — este amplificată de cunoașterea vieții acestor personalități. Totodată experiența dovedește istoric ceea ce era logic supozabil : amprenta biografiei este prezentă și în producția creatorilor de folclor [49].

12.1.2. Pe de altă parte, urmărirea minimală a relației autor-operă e în principiu conceptibilă de orice conștiință căci practic ea s-a săvîrșit milenar — în bună măsură se săvîrșește și astăzi — prin forța dialecticii *spontane* a gîndirii [50], capabilă să reflecteze independent de interesele nemijlocite ale insului, obiectul în țesătura nesfîrșită a determinărilor și aspectelor sale.

12.2. Dacă mediile folclorice nu au purces totuși pe o cale oferită de spontaneitatea conștiinței, cale care ducea la cunoștințe prețioase — dacă nu vitale —, este pentru că organizarea socială (în esență, modul de producție) a interzis maselor acest lucru.

12.2.1. În virtutea diviziunii sociale fundamentale a muncii, maselor le-a revenit întotdeauna munca fizică, cu productivitate scăzută, destinată să acopere trebuințele întregii societăți și, mai cu seamă, marile cerințe de consum ale claselor dominante. Prin aceasta, masele (mediile folclorice) au fost private în bună măsură de cele două principale condiții ale activității intelectuale [51] : timp, în sensul de răgaz pentru studiu, meditație și elaborare intelectuală, liber de obligația trudei pentru altul, liber de necesitatea muncii istovitoare (cu unelte rudimentare etc.) pentru asigurarea propriei existențe, și instrucțiune, ca *înmagazinare* rapidă și sistematică de informații asupra cîștigurilor istorice ale artelor și științelor și — prin aceasta — *criteriu de orientare gnosică* a conștiinței (a „curiozității”).

12.2.2. Este evident că numai dispunînd de timp — orice proces intelectual, oricît de spontan, are o măsură temporală minimă — și totodată de un concentrat al experienței intelectuale a umanității, ireconstituibilă de *un* om sau de *o* generație, oamenii pot depăși cercul preocupărilor imediate, pot pricepe și exploata folosul acestei depășiri. Or, am arătat, preocuparea pentru autor nu este — și socialmente nu poate fi —

---

[49] Cf. Ștefania Golopenția, *O poetă populară : Veronica Găbudean*, în „Revista de folclor”, II (1957), nr. 1—2, și I. Taloș, *Pe urmele poetei populare Veronica Găbudean*, în „Revista de folclor”, V (1960), nr. 3—4.

[50] E greu de admis că un Giorgio Villani, de pildă, dînd în ale sale *Historie Fiorentine* informații biografice despre Giotto, avea — în consens cu semnificația obiectivă a gestului său — conștiința faptului că înregistrează elemente ale dialecticii „fenomenului Giotto”.

[51] Cf. K. Marx, Fr. Engels, *Opere alese*, ESPLP, București, 1955, vol. I, ed. II-a, p. 600.

o preocupare imediată. Ea e preocupare *mijlocită*, mediată anume de interesul pentru operă [52].

12.2.3. Și nu numai atît. Spre deosebire de receptarea operei, proces de cunoaștere afectiv-intelectiv specific, îndeobște numit *cunoaștere artistică*, investigarea autorului este un act elementar de cunoaștere teoretică : e vorba de identificarea unui caz particular al cauzalității universale, știută ori intuită. Intervin așadar nu numai diferențe de *loc* în succesiune, ci și diferența de *calitate* distingînd cîmpuri deosebite, deși înrudite, ale cunoașterii. Și a iniția un nou efort, calitativ altul decît cel depus pentru asimilarea operei, înseamnă din nou timp și instrucțiune!...

12.3. În consecință, inerența *funcționalității* (**10.2.3.**) faptului de artă apare doar ca *premisă* a dominării de către aceasta a cîmpului folcloric. Hotărîtoare rămîne împrejurarea că funcționalitatea operează *solitar* și *spontan*, neconcurată de preocupări cultural-intelectuale care presupun învățătură și educarea unor deprinderi.

★

13. Se întîmplă adesea ca interpretul de folclor să afirme că el este autorul piesei (un cîntec, să zicem) pe care a executat-o, piesă cunoscută și interpretată în satul său, iar colectivitatea e posibil să-i întărească spusele. Care poate fi adevărul? Dacă socotim neprobantă simpla prezență a unui nume și punem în discuție legitimitatea reclamării paternității, dacă — pe de altă parte — adoptînd criteriile curente ale artei culte, distingem tranșant „creația" de „interpretare", există evident numai *două* posibilități :

I. interpretul este autorul cîntecului (prototipului),

II. interpretul nu este autorul, fie că (a) de bună credință consideră cîntecul interpretat — variantă a unui cîntec circulant — drept creația sa, fie că (b), impostor, abuzează de neinformarea celor din jur și prezintă drept proprie creație un cîntec de aiurea.

13.1. Prima situație (I) comportă, în ciuda aparențelor, unele complicații.

Confirmate de cercetarea colecțiilor și de investigații de teren, afirmațiile interpretului pot fi socotite ca probabil exacte. Interpretul nu e deci numai interpret ci și autor, iar numele său este *cunoscut* colectivității care îi interpretează creația. Ne aflăm așadar în prezența unui tip de fapte care contrazic asertiunile dezvoltate pînă acum cu privire la anonimatul creatorului versiunii inițiale.

13.1.1. Faptele sînt incontestabile. Cu o singură precizare : fenomenul este local și temporar.

Astfel, să presupunem că prototipul — neconsemnat scriptic sau consemnat episodic — intră în circulație generînd variante, emigrînd în alte așezări. Numele autorului, care în așezarea de origine — un sat spre pildă — s-a fixat în memoria localnicilor (deoarece numea un consătean [53], deoarece la crearea cîntecului eventual asistaseră, luînd cunoștință nemijlocit de relația operă-creator etc.), nu mai este reținut de interpreții din alte sate ai variantelor cîntecului : principial nepreocupați de personalitatea autorilor, aceştia nu au motive să memoreze nu nume care nu aparține nici măcar unei persoane fizic cunoscute. Analog se petrec lucrurile şi în *timp* [54] pretutindeni unde circulă cîntecul, inclusiv în satul autorului ; chiar şi aici, unde inițial s-a bucurat — posibil — de recunoaştere, autorul ca persoană devine treptat un necunoscut, în unele cazuri chiar pentru actualitatea imediată, în orice caz pentru generațiile tinere care preiau variante ale unui cîntec la crearea căruia nu au fost de față [55].

---

[52] Aparent este posibilă și prioritatea interesului pentru autor (v. și nota 45); să zicem aflînd de Hemingway (faimă, legendă biografică etc.), vrem să citim Hemingway. În realitate și în acest caz pornim totuși, *a priori*, de la interesul suveran al *operei*.

[53] Înregistrarea durabilă pe plan local a numelui autorului poate fi avantajată incidental de personalitatea puternică a acestuia, de împrejurările memorabile ale lansării cîntecului etc.

13.2. După un interval de timp — cîntecul circulă —, este posibil, posibilitate verificată, ca altcineva decît autorul legitim să ridice pretenții asupra cîntecului în condițiile unuia (a) sau celuilalt (b) din cazurile generice indicate (II). Numărul imposturilor, inocente sau nu, este virtual nelimitat.

13.3. Istoria unui cîntec cules de I. E. F. în anul 1961 din Transilvania [56], poate ilustra concludent schema generală, sugerată în paragrafele anterioare, dedusă din colaționarea colecțiilor şi datelor furnizate de urmărirea folclorului viu. Interesul sporit al acestui caz constă în aceea că ne îngăduie să asistăm la fazele naşterii şi propagării unui bun folcloric. Subliniem caracterul specific contemporan al cîntecului, al circumstanțelor creării şi răspîndirii lui [57].

13.3.1. Cîntecul exprimă în toate variantele sale — texte între 13 şi 34 de versuri, cîntate pe o melodie unică — satisfacția muncii comune împlinite şi mîndria pentru excelența în frumusețe şi hărnicie a fetelor şi feciorilor din... (numele diferă după locul culegerii), care au lucrat benevol la instalarea rețelei de radioficare în sat.

Textul-prototip a fost compus laborios [58], cu respectarea canoanelor tradiției, şi înzestrat cu melodia unui cîntec de joc de largă circulație — auzit probabil la radio [59] — de o fată [60] din comuna Zagra-Năsăud, cu prilejul inaugurării în 1959 a instalației de radioficare. Autoarea și-a prezentat inițial creația pe scena căminului cultural din sat. Succesul a fost neobișnuit. În 1961, au arătat cercetările, cîntecul era cunoscut și cîntat de majoritatea locuitorilor satului, începînd cu copii de vîrstă preșcolară. Întrebați, consătenii o numeau pe autoare și-i recunoșteau meritul.

---

[54] Am presupus evoluția topografică descrisă ca desfăşurîndu-se sincronic.

[55] Amble situații (spațiu, timp) le poate ilustra, în parte, o întîmplare din tinerețea-i hordouană, relatată de Coşbuc : „...Odată îi făcusem unei fete o epigramă. Frate-meu a chiuit la „horă'' „strigătura'' făcută de mine. A prins. Toți flăcăii o învățaseră şi o chiuiau. După vreo patru ani, mai mare mirarea mea : în revista „Familia'' din Oradea citesc o poezie populară culeasă din jurul Lăpuşului. Era epigrama mea !''. — apud C. Marinescu, *George Coşbuc. Studiu critic*, Bucureşti, 1923, p. 206.

[56] G. Habenicht şi L. Bîrgu : *„Cît e lumea şi țara''. Asupra genezei şi circulației unui cîntec nou*, în „Revista de folclor'' VII (1962), nr. 1—2, pp. 128—137.

[57] *Valabilitatea de model generic a cazului particular pe care îl vom înfățişa rămîne nefrustrată de această circumstanță, nu pentru că am avea de a face cu procese de natură anistorică, ci pentru că* măsura istorică *a elementelor fundamentale care participă la crearea, răspîndirea şi perpetuarea folclorului face posibilă cuprinderea în aceeaşi unitate-cadru a unor fenomene profund deosebite ca funcție, structură, vechime şi luciditate ideologică.*

[58] „...Ş-apoi o fost un program... şi *m-am chinuit* ş-am făcut versurile...'' — *op. cit.*, p. 133.

[59] Autoarea nu îşi aminteşte în ce împrejurări a auzit melodia — ilustrare a degajării cu care sînt mînuite în mediul folcloric bunuri artistice care nu aparțin manipulatorului.

[60] Leontina Ocnean n. în 1940, cf. fişa *inf. 268*—AIEF.

Ulterior, cîntecul a fost interpretat de creatoare la un concurs de amatori, la Năsăud. Adoptat de concurenți și spectatori din alte sate, înregistrat și retransmis de stația raională de radioficare, cîntecul a beneficiat de difuzare rapidă pe o arie relativ întinsă. Ancheta folcloristică a constatat în primăvara lui 1961 prezența unor variante ale cîntecului în trei comune — Mocod, Nimigea, Mintiu — la 8 km sud și respectiv 15 km sud-est de Zagra; toponimic localizate, variantele erau inferioare, ca dimensiuni și realizare, originalului. Dar, deși crearea cîntecului era fapt recent și satul de origine apropiat, deși împrejurările amintitului concurs popularizaseră pe autor iar numele acestuia însoțea cîntecul în anunțul crainicului stației de radioficare, *nici unul* din interpreții variantelor, *nici unul* din cei care auziseră cumva la concurs, la difuzor etc., cîntecul, și au fost chestionați, nu cunoșteau numele creatorului versiunii prototip.

Cei care au răspuns totuși pozitiv la întrebarea de unde știu cîntecul, au precizat cel mult că l-au auzit, direct sau la difuzor, de la o anonimă „fată din Zagra". *Demonstrație de dezinteres față de autor*: *nimeni nu s-a întrebat dacă această fată era sau nu autoarea cîntecului*, *nimeni nu i-a reținut numele.*

În sfîrșit, patru interprete ale unei variante din Mocod au declarat că *ele* ar fi autoarele cîntecului. E greu de spus în ce măsură interpretele erau ele însele convinse de întemeierea acestei pretenții. Probabil este doar ca precizarea conform căreia ele ar fi pus la punct varianta lor (text condensat, modificări în formulare, aceeași melodie) cu ocazia unei festivități în sat, să corespundă realității.

Investigații la Mocod un an mai tîrziu — iunie 1962 — au înregistrat specimene din descendența certă sau probabilă a cîntecului — respectiv texte [61] apropiate de versiunea inițială și texte [62] care reproduceau din aceasta doar vag ideea sau nici atît, toate cîntate pe melodia originară. Interpreții au menționat surse diverse de învățare a cîntecului. Nici unul nu s-a mai referit, nici măcar indirect, la originea reală a acestuia. „Fata din Zagra" pare să fi intrat definitiv în conul de umbră, cel puțin, deocamdată, pentru o parte din interpreți.

★

14. Problema indiferenței față de autor se leagă de un alt aspect al biologiei folclorului, semnalat și el la timpul său, citat relativ frecvent, dar insuficient valorificat: folclorul trăiește efectiv, fenomenal, numai în momentul exteriorizării expresive specifice, numai *în* și *prin interpre-*

---

[61] Cf. „Revista de folclor", VII (1962), nr. 3—4, p. 110, precum și fișele *i. 25.581*, *i. 25. 582*, *i. 25.583*—AIEF.

[62] Cf. fișele *i. 25.579* și *i. 25.580*—AIEF.

tare [63]. Altminteri el nu este decît fie virtualitate conținută de memoria interpreților potențiali, fie produs conservat, păstrat în înregistrări directe (disc, bandă magnetică, film) sau în colecții scriptice — ambele, stări de latență.

C. Brăiloiu scria în 1932 : „Melodia populară nu are nici o realitate prin ea însăși. Ea nu există real decît în momentul în care este cîntată și nu trăiește decît prin voința interpretului său" [64]. Iar Bartók, reluînd în 1936 ideea, preciza : „Nu putem spune că melodia cutare este așa cum am notat-o în cutare sau cutare loc, ci numai că atunci, în mometul acela, a fost așa"[65].

Ceea ce se afirmă despre melodie, cea mai suplă componentă a creației populare, este valabil în proporții diverse pentru toate domeniile folclorului. Basmele de pildă — interpretate totodată epic, dramatic, mimic și pantomimic — cunosc și ele o pronunțată variabilitate de obîrșie interpretativă.

14.1. Dar, în treacăt fie spus, deși remarcată și comentată de mult de toată lumea, variația folclorică e încă mediocru cercetată. Nici chiar în chestiunea relativ nepretențioasă a parametrilor aproximativi ai variației nu există un acord. Bunăoară, o pertinentă cercetare asupra proceselor epicii sîrbești constata nu de mult — dezmințind, proporționalitățile propuse de un elementar silogism — că pentru *același* cîntec, la același *bun* interpret, între variante despărțite prin 15 ani, amplitudinea variației, deși considerabilă în valoare absolută, e *neînsemnat* mai mare decît între variante despărțite prin numai 10 minute ! [66].

14.2. Ce înțelegem însă, în fond, prin *creație* și *interpretare*?

14.2.1. În definire formală (avem în vedere literatura, muzica, dansul), *a crea* artă, ca proces productiv specific, înseamnă a construi o sinteză de semne [67] conformă — cel puțin în parte — rigorilor lexicului și logicii limbajului adoptat (muzică etc.), purtătoare de informație estetică [68]; fie precumpănitor *sinteză fără precedent*, fie precumpănitor *prelucrare a unui precedent* (sinteză parțială), depășind însă — în orice caz — transcrierea ordinară [69].

14.2.2. La rîndu-i, *interpretarea* este exteriorizarea imaginii rezultate din interacțiunea conștiinței *reflectoare* cu opera-obiect reflectat. Mai precis, interpretarea se constituie ca opunere expresivă de echivalențe subiective elementelor operei, operație posibilă grație faptului că, în limite elastice, numitele elemente pot primi — fără a risca haosul — accepții variabile. Un rol important în remodelarea interpretativă a sensului operei revine totodată *împrejurărilor* întîmplătoare sau intenționale (decorul în teatru etc.) care în interacțiune cu substanța subiectiv reprodusă a operei plămădesc aliajul fenomenului interpretativ.

---

[63] Am căutat de la început să sugerăm, cel puțin terminologic, acest fapt.

[64] C. Brăiloiu, *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, în „Revue de Musicologie", nr. 40 (1932), p. 9–10.

[65] Béla Bartók, *op. cit.*, p. 30. Articolul lui Bartók poartă ca motto un fragment din citatul reprodus de noi din Brăiloiu.

[66] Cf. Albert C. Lord, *Serbian epic folk poetry*, în „Journal of International Folk Music Council", III (1951), p. 50.

[67] Prin „semn" înțelegem *purtător material de informație*, informația fiind „...obținerea unor date necunoscute (...informația obținută este cu atît mai mare cu cît mesajul primit este mai nedeterminat...)"—Edmond Nicolau, Const. Bălăceanu, *Cibernetica*, București, Ed. Științifică, 1961, p. 102.

[68] Pentru categoria de „informație estetică" (respectiv „informație semantică") cf. A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris, 1958, p. 134.

[69] Umila operație poate căpăta totuși, după împrejurări, valori diferite : între copierea unui text și copierea unei picturi se interpun nu numai deosebiri tehnice dar și diferențe de cîtime și valoare a contribuției copietorului.

14.2.3. Esențială ne apare interpenetrația relativă a celor două fenomene : creația se constituie frecvent pe tiparul interpretării, la rîndu-i interpretarea înseamnă — în anumite limite — creație, sinteză inedită.

14.3. Existența interpretativă a folclorului creează, inerent, punți între folclor și acele domenii ale artei culte care prin natura lor sînt nevoite să recurgă la serviciile interpretării. Muzica, dramaturgia, baletul, nu se pot realiza plenar decît animate de artele interpretative complementare. Dar interpretarea implică, prin însăși esența ei, neidentitatea actelor interpretative săvîrșite asupra aceluiași obiect. Fiecare act interpretativ constituie în mod necesar — și controlabil — un fapt unic care consacră o variantă unică a piesei — muzicale, dramatice etc. — interpretate. Apare deci lămurit că în mod normal nu numai folclorul dar și artele culte care depind de interpretare trăiesc *efectiv* numai prin variante interpretative[70].

14.3.1. Afirmăm prin urmare că fiecare act interpretativ consfințește o operă neidentică cu modelul ei, pornind atît de la principiul identității dialectice a fenomenelor [71] cît și de la concluziile generale ale practicii interpretative în toate domeniile artei [72], de la concluziile experienței unor remarcabili practicieni ai cercetării folclorului [73].

14.3.2. E totuși perfect adevărat că neidentitatea rămîne adesea sub nivelul perceptibilului, iluzia identității este desăvîrșită, iar acceptarea ei ca „realitate" nu prezintă inconveniente notabile.

Cu toate acestea menținem, în principiu, și pentru domeniul practicii — ca tehnic utilă studiului — ideea individualității variantei, căci delimitarea unor identități reclamă un criteriu de valoare, altfel spus *un* punct de vedere, în vreme ce varianta ca fapt ontologic unic se deschide către o infinitate de unghiuri de vedere. Iar pentru înțelegerea faptului folcloric, o amplă pluralitate de puncte de vedere în abordare este *indispensabilă* [74].

---

[70] Vezi de ex., Alfred Hoffman, *Interpretări variate ale concertului nr. 1 de Franz Liszt*, în „Studii și cercetări de istoria artei", X (1962), nr. 2, pp. 363—382.

[71] Identitatea absolută, leibnitziană, este un mit — sau o convenție. Identitatea nu este posibilă decît ca identitate a contrariilor și există numai grație faptului că trăsăturile ce se suprapun sînt din punct de vedere logic independente de restul trăsăturilor, legic contradictorii, a două fenomene date.

[72] În ce privește interpretarea dramatică de pildă, atît critica universitară cît și eseistica oamenilor de teatru sînt, în genere, unanime în a argumenta *variabilitatea* și *caracterul creator* al spectacolului — cf. Tudor Vianu, *Arta actorului*, București, Ed. Vremea,f.a., pp. 30—37, 46, passim ; Louis Jouvet, *Réflexions du comédien*, Éditions de la N.R.C., Paris, 1938, p. 132 ; Peter Brook, *Le point de vue du metteur en scène* în volumul *Shakespeare*, Hachette, Paris, 1962, p. 251 etc.

[73] Definind varianta, Stith Thompson, întemeiat pe inevitabilitatea variabilității — „fiecare repetare *dezvoltă variații*" (subl. noastră — *R.N.*) — sprijină „legitimitatea investirii cu calitatea de *variantă* a fiecărui exemplar al unei piese folclorice (each example of an item of folklore)" — *Standard Dictionnary of Folklore, Mythology and Legend*, New York, 1950, vol. II, p. 1154—1155.

14.4. Dar pe lîngă asemănări, între folclor (ca interpretare) și artele interpretative culte intervine cel puțin *o* deosebire, și aceasta grea de consecințe. Interpretarea cultă — oricît de personală, oricît de liberă, mergînd pînă la constituirea de fapt a unei alte lucrări — este un act reversibil, în sensul că opera rămîne intactă și intangibilă în ființa ei materială primară (scenariu, partitură), drumul invers de la interpretare la operă poate fi oricînd refăcut iar fiecare nouă interpretare pornește de regulă de la textul redactat o dată pentru totdeauna de autor. Interpretarea în folclor este în schimb, real sau virtual, ireversibilă; prototipul nu contează decît ca ,,impuls inițial'', fiecare interpretare, inevitabil creatoare a unei variante, este punctul de plecare al variantei următoare, iar reîntoarcerea la prototip nici nu preocupă în mod deliberat [75] — funcția fiind oricum satisfăcută prin reproducere ,,fidelă'' sau prin modificarea variantei preluate —, nici nu este îndeobște posibilă deoarece prototipul a încetat să mai existe ca atare odată cu consumarea interpretării sale. În acest sens trebuie înțelese cuvintele lui Brăiloiu: ,,Creație și interpretare se confundă aici (în folclor — *R.N.*) . . . într-o măsură pe care practica muzicală bazată pe partitură o ignoră cu totul; toți cercetătorii au fost uimiți de libertățile pe care executantul popular și le îngăduie cu melodia executată pe care o tratează ca pe proprietatea sa (în largă măsură pe bună dreptate)''[76].

14.4.1. Variabilitatea interpretativă este determinată în primul rînd de necesitatea ineluctabilă a raportării faptului de artă la circumstanțele mereu reînoite ale realității obiective și subiective. Exigențele dialogului operă-societate sînt satisfăcute în folclor prin procedee radicale: forța de constrîngere a textului scris fiind absentă, substanța însăși a operei e recreată parțial de cel ce este în același timp beneficiarul, interpretul și coautorul operei folclorice. Adăugînd prerogativele autorului propriu-zis drepturilor sale legitime, interpretul operează în folclor nu numai cu iluminări sub un unghi ori altul sau cu evidențieri de nuanțe, ci de regulă operează asupra structurii însăși a operei. El modifică, adaugă, combină idei, reunește elemente, exclude ceea ce nu-i este pe plac — totul pentru a obține eficacitatea cerută de funcție; de asemenea, involuntar, el poate modifica sau uita un element constitutiv sau altul al operei preluate [77].

---

[74] Cf. O. Bîrlea, *Un aspect al procesului de creație...*, p. 301.

[75] Există totuși și în folclor forțe care tind către restabilirea formelor inițiale. W. Anderson a formulat astfel — *fără* a analiza totuși determinările psiho-sociale ale fenomenului, — (,,*Kaiser und Abt*'', *die Geschichte eines Schwanks*, F.F.C. no. 42, Helsinki, 1923), legea — panfolclorică de altfel, afirma el — a restaurării *spontane* a formei originale a basmului popular, prin control reciproc și autocontrol (fiecare povestitor spune basmul de *mai multe ori* și fiecare basm e ascultat de *mai mulți*). Aceste modalități spontane de reglaj, active la nivelul individului sau al grupului restrîns, la scară mare (spații și perioade de timp întinse) pierd considerabil din eficacitate. V. și G. Ortutay, *Variante, invariante, afinitate*, în ,,Analele Universității București'', Seria științe sociale, X (1961), pp. 27—29.

[76] Brăiloiu, *loc. cit.* Bartók comenta faptul în felul său: ,,...acest mod de interpretare al melodiei populare este foarte asemănător cu modul de interpretare al marilor artiști interpreți'' — Bartók, *loc. cit.*

14.5. Într-o atare conjunctură, creația s-ar dezvălui vulcanic, iar cascada variantelor ar duce rapid la derivate enorm depărtate de prototip, dacă procesul proliferării nu ar fi controlat de tradiție care pe nesimțite, dar tenace, își impune rigorile, dacă — „lege statistică" sancționată de experiență — darul de a crea valori integral noi nu ar fi inegal și parcimonios distribuit [78], dacă, pe de altă parte, mulți interpreți nu s-ar mulțumi cu reproducerea cvasi-identică a pieselor preluate — nu din conformism sau lipsă de fantezie, deși și pe acestea trebuie uneori contat, ci pentru că respectivele piese îi satisfac, îi reprezintă, le reproduc propriul mesaj —, dacă variația nu ar fi îngrădită de înseși împrejurările funcției, îndeosebi în cazul pieselor cu caracter ceremonial, ritual sau al proverbelor etc., dacă, în sfîrșit, nu ar opera și unitatea structurală a operei, forță opusă — sub raportul dat — variabilității (v. și nota 75).

★

15. Este necesar să facem unele precizări în legătură cu *tradiția* — cheie a înțelegerii fenomenului folcloric.

15.1. *Conținutul* conceptului de tradiție este încă aproximativ [79]. Tradiția [80], se afirmă de obicei, este un „arsenal secular" de mijloace de realizare care prezidează la producerea și interpretarea operelor folclorice și, spre ilustrare, se citează structura versurilor, schemele arhitectonice ale melodiilor, motivele și formulele basmelor, un număr de alte elemente. În realitate, inventarul „arsenalului" a fost cercetat incomplet și într-o viziune statică iar caracterele tradiționale ale unei piese folclorice sînt încă, în bună măsură, determinate intuitiv. În prezent, cercetările sînt orientate către lichidarea lacunelor [81], dar va trece timp pînă cînd un răspuns mulțumitor la întrebarea „ce este tradiția?" să fie dat.

15.2. Pornind totuși de la datele existente, putem afirma că existența tradiției poate fi redusă — în linii generale — la trei procese simultane contradictorii, un triptic :

---

[77] În crearea și recrearea interpretativă a operei folclorice intervin, în primul rînd și cu rezultate optime, cei foarte dotați ; dar nu numai ei — cum afirmă unii autori („Poporul nu are imaginație creatoare. Aceasta este privilegiul cîtorva personalități excepționale din popor", declară spre pildă Paul Saintyves — *Manuel de folklore*, Paris, 1936, p. 41). Deși faptul *nu* e *demonstrat*, apare evident — chiar și într-o primă aproximare — că fiecare interpret cu înzestrare medie (nu ne referim deci la oligofreni, afoni, schilozi sau alți inapți pentru artă) poate aduce modificări și dezvoltări valabile unei piese interpretate (v. și nota 78).

[78] Împrejurarea trebuie văzută totuși cu ochi istoric căci, în primul rînd, „concentrarea exclusivă a talentului artistic la indivizi separați și, legat de aceasta, înăbușirea lui în rîndul maselor largi este o urmare a diviziunii muncii" — K. Marx, Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, București, EPLP, 1953, p. 118.

[79] Ne referim la folcloristica românească, dar în linii mari situația este aceeași și aiurea.

[80] Avem în vedere tradiția concepută morfologic, ca *sistem* de prescripții, procedee și elemente de structură *moștenite*. Pentru aspecte ale problematicii conceptului de tradiție cf. Åke Hultkrantz, *op. cit.*, pp. 229—231.

[81] O importantă contribuție recentă este studiul lui Gh. Ciobanu, *Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc*", în „Revista de folclor", VIII (1962), nr. 1—2.

A. În primul rînd, tradiția face posibilă creația folclorică neîntreruptă și abundentă — originală sau dezvoltînd un dat preexistent — căreia îi oferă canavale, formulări cristalizate, tropi prefabricați, sintagme consacrate; ea contracarează astfel efectele uitării și memorării defectuoase, ale lipsei de timp și de condiții favorabile elaborării, îngăduind încordării creatoare să se rezolve rapid și economic; necesitatea de a crea integral este prin aceasta întotdeauna masiv suplinită. Sensul profund al existenței tradiției este invariabil același: asigurarea satisfacerii necesității sociale corespunzătoare prin soluții prompte și încercate.

B. Dar concomitent tradiția constrînge creația impunîndu-i respectarea unor constante cuprinse în înseși modalitățile de ajutor acordate, stabilind limite în formă, conținut, spirit, ce nu pot fi depășite. Nu pot fi depășite sau, mai exact, pot fi cu greu depășite nu pentru că interpretul de folclor ar „cultiva *deliberat*" un limbaj comun cu cei din jur ci, pe de o parte, fiindcă avantajele vitale pe care le implică sprijinul tradiției ar fi în caz contrar pierdute, pe de altă parte, fiindcă tradiția a fost unicul, iar în prezent — cînd, spre pildă, în țara noastră arta și cultura de orice tip devin într-o măsură crescîndă un bun de masă — este încă principalul criteriu al gustului mediului folcloric; acesta nu percepe constrîngerea tradiției, consideră normele ei ca modalități de exprimare de la sine înțelese așa cum „de la sine înțeleasă" este limba maternă.

Ca urmare, *inovația* are un cîmp de desfășurare relativ îngust în folclor: dată fiind condiția colectivă a folclorului, nu trăiește — iar prin a trăi se înțelege a circula și a se generaliza — decît inovația care e acceptată și practicată de un număr masiv de interpreți, ceea ce implică existența unei platforme comune, platformă care este — sub raportul dat — tradiția. Preponderența elementelor de tradiție colorează aparent uniform creația populară lăsînd impresia iluzorie — în primul rînd celor ce neglijează esența interpretativă a folclorului viu și se raportează exclusiv la colecții scriptice — de dezindividualizare absolută.

De fapt, *interpretarea* asigură manifestarea personalității interpretului atît în cazul minimal al reproducerii convențional-identice a unei piese, cît și, cu atît mai mult, în cazul restructurării manifeste a acesteia.

Expresia individuală este în folclor o prezență subtilă, adesea greu sesizabilă, de multe ori neinteresantă, în orice împrejurări *existentă*.

C. Cel de al treilea proces este crearea și recrearea permanentă a propriei ființe, transformarea lentă a tradiției în contrariul ei, *înnoirea*, care adoptată de colectivitate redevine la rîndu-i tradiție. Fiecare creație, fiecare interpretare, confirmă tradiția prin elemente pe care le reia a n-a oară, contribuie prin atitudini negative (nu întrebuințează, acordă spațiu modic etc.) la îndepărtarea tradiției moarte sau muribunde, participă, fie și infinitesimal, prin ineditul pe care îl aduce, la agregarea unor noi forme ale tradiției. Tradiția folclorică există prin urmare în mod real, actual, și își exercită influența numai prin cîntece, basme ș.a.m.d. *concrete*, mai exact prin interpretarea acestora, și evoluează lent prin salturi calitative precedate în genere de lungi serii, cu evoluție diversă, de microacumulări cantitative[82]. Astfel, în ,,cîntecul nou'' de pildă, unei schimbări profunde a conținutului de idei îi corespunde o inovație radicală infimă pe planul mijloacelor de expresie, noul în această privință stînd mai cu seamă în valorificarea selectivă a tradiției [83].

15.2.1. Aceste trei procese își găsesc proiecția complexă în cele trei momente cardinale ale existenței faptului de folclor :

creația prototipului,

creația continuă ulterioară prin variante succesive, care nu înseamnă neapărat șlefuire sau neapărat degradare (în cazul citat de noi (**13.3.**), de ex., asistăm la o degresiune evidentă) ci, după posibilitățile interpretului și după împrejurări, cînd una cînd alta — deși nu se poate eluda faptul că unele piese folclorice ajung, în timp, și aceasta numai prin cizelare, la forme relativ stabile, remarcabile prin echilibru și concentrare (v. nota 24) — și iarăși

tradiția — în sensul de bilanț în continuă mișcare al contribuțiilor unui număr indeterminabil de individualități care creînd prototipuri și interpretînd variante, introduc în fondul comun structuri metrice, motive și imagini, procedee mnemotehnice etc., corespunzătoare — la nivelul epocii — exigențelor frumosului și moralei, expulzînd totodată spontan ceea ce simt a fi sau a fi devenit urît ori caduc [84] și impunînd astfel o normă medie acceptabilă și reprezentativă pentru *toți*.

15.2.2. Tradiția este momentul cel mai pronunțat colectiv [85] prin suma mare a individualităților care au creat-o, prin faptul că a apărut și există numai în urma consensului general, prin discreția relativă cu care se exercită asupră-i influența individuală. Creația prototipistică este dimpotrivă momentul cel mai pronunțat individual al creației ; prin participarea suverană a tradiției și ea este însă, de fapt, rodul unei cooperări. În folclor, în mai mică sau mai mare măsură, creația individuală este așadar — contradictoriu — operă colectivă.

16. Problema autorului — și a anonimatului acestuia — este legată de problema originalității creației într-o manieră și o măsură care se cer precizate.

16.1. În principiu, autor poate fi socotit *oricine a depus o cantitate de muncă* creînd în parte (adaptare, prelucrare etc.) sau în întregime un obiect, în speță o operă de artă — bună sau lipsită de valoare, inedită sau contrafăcută. Impostura absolută intervine deci doar în momentul în care aproprierea unei opere de artă străine se reduce la uzurparea numelui pe frontispiciul acesteia, gest ce nu pretinde nici un efort aplicat la însăși materia operei.

---

[82] Cf. Paula Carp, *Cîteva cîntece de ieri și de azi din com. Bătrîni*, ,,Revista de folclor'', II (1957), nr. 1—2 — exemplificare concludentă a caracterului în genere *lent evolutiv* al creației populare —, de asemenea M. Pop, *Cîteva observații privind cercetarea folclorului contemporan*, ,,Revista de folclor'', IV (1959), nr. 1—2, în special pp. 61—64 — concluzii generale la problemă — etc.

[83] Cf. Monica Brătulescu, *Contribuții la studierea mijloacelor de compoziție și stil în folclorul nou*, în ,,Revista de folclor'', VII (1962), nr. 3—4, p. 40.

[84] În Maramureș, pînă acum 30—40 de ani era comună o specie arhaică de cîntec, ,,horea lungă'', a cărei melodie se intona cu bizare spasme guturale. Astăzi, această tehnică vocală nu mai e cultivată decît de bătrîni, tinerii o socot ridicolă și o repudiază — cf. fișa magnetofon *mg. 2585 r/n* și fișa text *mg. 2585 v/a* — AIEF, ambele din Cuhea-Vișeu, 6 VIII 1963.

[85] Folcloristul sovietic V. P. Anikin, de pildă, consideră tradiția ca manifestare *fundamentală* a activității creatoare *colective* în folclor — cf. V. P. Anikin, *Коллективность как сущность творческого процесса в фольклоре*, ,,Русский фольклор“, V (1960), p. 10—11.

16.2. Cu alte cuvinte, *orice* proces de muncă — chiar cea mai exactă producție de serie — consacră (dată fiind neidentitatea indivizilor participanți la elaborare, neidentitatea ipostazelor succesive ale aceluiași individ, a condițiilor externe etc.) *autori* și, respectiv, obiecte *originale*. Apare limpede prin urmare că discutarea originalității este indicat să se refere mai puțin la această însușire *în sine* și mai mult la *amploarea* ei. De pildă, definirea — altfel cu totul îndreptățită — a originalității creatorului de artă ca „totalitate a trăsăturilor individuale ce deosebesc o personalitate artistică de alta, un mod de sesizare și prezentare a realității de altul"[86], nu face decît să constate *implicit* universalitatea categoriei : orice artist, personalitatea cea mai ștearsă, va prezenta totdeauna caractere particulare care să confere în mod obiectiv operei sale „un loc anume în contextul unei epoci sau al unei țări". Or importante sub aspect practic sînt nu atît particularitățile *inevitabile* ale unei opere — sau ale unui artist —, cît *cuantumul* interesului pe care o operă de artă îl poate trezi prin doza de *inedit* conținută, prin *gradul* și *eficiența* acestuia. Stabilirea uzuală a acestor indici cade încă în sarcina intuiției, deși critica artelor este de mult în căutarea unor criterii obiective iar cercetări derivînd din teoria comunicației propun deja soluții relativ riguroase pentru evaluarea cantitativă a originalității unui dat prin improbabilitatea componentelor sale [87].

16.3. Este vizibil însă că o tentativă de rezolvare multilaterală a raporturilor — în folclor — între originalitate pe de o parte și chestiunile conjugate ale creației și autorului pe de alta, este prematură. Ea nu poate da roade cel puțin atît timp cît problematica practică a tradiției folclorice nu va fi fost măcar în linii generale rezolvată.

★

---

[86] Tudor Vianu, *Personalitatea și creația artistică*, comunicare ținută în iunie 1956 la Academia R.P.R., manuscris.

[87] Adaptînd legea forței excitantului (*senzația* e proporțională cu logaritmul *excitației*), A. Moles (*op. cit.*) obține expresia :

$$H = -k \log \omega \quad (\text{p. } 31)$$

în care H = informația (senzația), ω = probabilitatea faptului dat (intensitatea excitației), iar k = constantă ; interpretată prin definiția formalizată (Wiener-Shannon) a cantității de informație, această relație devine

$$H = -Nt \sum_{i}^{n} pi \log_2 pi \quad (\text{p. } 34)$$

altfel spus, cantitatea de informație H (cantitatea *originalității* !) e proporțională cu timpul t, cu densitatea elementelor (pe unitate de spațiu și timp) N, cu pi — probabilitatea de realizare a fiecărui simbol i din repertoriu —, și cu n, numărul de elemente al repertoriului (vocabular, inventar de formule etc.). Practic, folosirea acestor instrumente se lovește însă de greutăți și limite. Vom aminti doar — clauză subiectivă — că aplicabilitatea lor depinde de o temeinică cunoaștere statistică a domeniului dat, ceea ce, pentru folclor cel puțin, rămîne un deziderat.

17. Tratare specială în cadrul fenomenologiei anonimatului creaţiei populare comportă o anume serie de fapte ce pot fi ilustrate printr-un caz particular, notoriu, invocat uneori ca argument în dezbaterea anonimatului creaţiei populare. E vorba de un mic text poetic — un „verş” — *scris* de ţăranca Pleş Anuţa din Ieud-Vişeu, cules şi publicat acum patru decenii de Tache Papahagi. Editorul definea interesul textului prin aceea că în el „autoarea ne informează asupra întregii sale creaţiuni, versificîndu-şi pînă şi numele ei — *ceea ce denotă o conştientă paternitate*” (subl. noastră — *R.N.*)[88].

17.1. Iniţiativa aşezării numelui la sfîrşitul unui text în elaborare proprie, pierde de la început din insolit dacă băgăm de seamă că Pleş Anuţa adoptă în cazul dat maniera *epistolei în versuri*, soldăţească îndeobşte, specie folclorică actuală şi frecventă în anul de război 1917.

În parte, discuţia e reductibilă deci la dezbaterea unor aspecte ale *epistolei versificate.*

17.1.1. Epistola în versuri are o dublă natură : este *scrisoare*, purtător de veşti, şi totodată *poem*, operă de artă (adesea numai în intenţie).

17.1.2. Ca *scrisoare*, epistola presupune firesc o *semnătură*. Pusă la fine de scrisoare, parafa e mijloc specific de *contextare* [89] a mesajului formulat de redactor, conform relaţiei prin excelenţă unilaterale adresator-destinatar, în intenţia unei persoane anume. Raportînd mesajul la numele expeditorului, destinatarul obţine un plus de informaţii implicat de complexul text + semnătură.

Semnătura nu certifică însă nici *proprietatea* absolută a redactorului asupra textului şi nici revendicarea ei. Un număr imens de scrisori încep, dezvoltă, încheie, cu formule a căror paternitate semnatarii scrisorilor nu o pot reclama.

Platitudinea e lipsită însă de importanţă o dată ce scrisorile izbutesc să-şi împlinească misiunea de comunicare ce le revine. Un text este scrisoare în virtutea faptului necesar şi suficient că transmite *cuiva* veşti din partea *altcuiva* care, în mod normal, semnează. Din acest unghi, între corespondenţa Ghica-Alecsandri şi cea susţinută de un birou de import-export nu există deosebiri esenţiale. Numai înlocuind criteriul funcţiei prin cel al cantităţii şi calităţii informaţiei iese la iveală că în primul caz semnătura lui Ghica e mărturie a originalităţii textului, recte a paternităţii, în vreme ce în cazul secund semnătura nu indică decît reluarea de către *Z* sau *Y* a unor secvenţe frazeologice consacrate, anonime, de corespondenţă comercială. Semnatarii deţin în acest ultim caz paternitatea situaţiei (acceptarea unei oferte etc.), a scrisorii ca *obiect complex*, nu şi paternitatea propriu-zisă a textului.

Apelînd la situaţii limită (corespondenţă formulistică) am obţinut un relief proeminent al specificului (de *fapt lingvistic destinat a interesa numai în limitele relaţiei trimiţător-destinatar*) al scrisorii ca funcţie comună.

---

[88] T. Papahagi, *Creaţiunea poetică populară*, Bucureşti, 1926, p. 7. Reamintim că textul — nr. XLVI în colecţie — se încheie cu versurile „...Măeran verde cu frundză / Numele mni-i Pleş Anuţă / Mă t'eamă Anuţa Pleş / Eu am scris aesta verş / În an 1917”.

[89] Cf. Tatiana Slama-Cazacu, *Langage et contexte*, s'Gravenhage, Mouton, 1961, pp. 209—216.

17.1.3. Epistola-operă de artă nu e însă numai fapt de limbă ci și *fapt artistic*, ea comunică nu numai „informație semantică” ci și „informație estetică” (v. nota 68), mesajul ei privește nu numai *un* individ ci, într-un chip sau altul, *umanitatea*. Ar urma deci, minimă exigență, ca în epistola-literatură frumoasă clișeul să fie în principiu prohibit, iar autorul să-și asume masiv paternitatea textului.

17.1.4. Care e însă starea epistolei versificate?

Cercetînd această categorie mai nouă a literaturii populare, C. Brăiloiu a demonstrat pe material abundent că în realitate, ca înjghebări poematice, „verșul” în genere și epistola versificată în speță sînt fie *însăilări* de poncife consacrate în folclorul epistolar, de locuri comune din cîntecul, balada, strigătura și romanță curentă, de fragmente de popularitate din Anton Pann, Alecsandri, Eminescu (rod al unui subțire sediment de instrucțiune), fie *pastișe* după modele culte. Abstracție făcînd de varierea de minuție — consemnată pe larg de Brăiloiu —, *ineditul* în fabulație, stilistică, tehnică poetică, apare proporțional modest și de regulă calitativ submediocru, consecință a încercării eșuate de a depăși tradiția [90]. Prin urmare, semnatarilor de epistole versificate integral le revine paternitatea aspectului *scrisoare* al acestora (pentru destinatari ele sînt în orice caz emanații univoce ale celor care le-au redactat), nu și — cu rare excepții — paternitatea aspectului *poem*. Semnătura nominalizează deci *scrisoarea* — eventual, elementele de variere poetică originală; textul poetic — ca idee, concepție, elaborare fundamentală, nu ca variantă — rămîne de obicei indiferent la semnătură, *anonim*.

17.1.5. Epistola versificată se dovedește în acest fel esențial integrată condiției folclorice comune: în masa de texte anonime ingenuu compilate, se ivesc din timp în timp rare texte de posibilă originalitate ale căror semnături comunică efectiv nume de *autori* (în accepția pe care o dă cuvîntului creația cultă).

17.2. În ciuda acestor considerații un fapt rămîne de necontestat: indiferent de originalitatea lor intrinsecă, versurile Anuței Pleș trădează la cea care le-a rînduit prezența sentimentului de autor. Totuși, nici sub acest aspect împrejurarea nu depășește banalul. Am arătat (**13**) că revendicarea, fie îndreptățită fie uzurpatorie, a paternității unui fapt de folclor (de fapt a oricărui produs al unui efort creator) e fenomen curent și, adăugăm, legat în primul rînd nu de un anume nivel de cultură sau de un anume spor de vigoare al personalității unui oarecine, ci de un minimum de dezvoltare onto- și filogenetică a conștiinței omenești în genere. De aceea, în mod normal, anonimatul nu este și nu poate fi incident în relația autor-operă; el este totdeauna un aspect al relației societății cu *opera*: nu autorul ci *ceilalți* fie nu pot, fie nu țin să afle cine a creat opera. Practic, aceasta înseamnă că autorecunoașteri ale paternității în maniera Anuței Pleș ar putea socialmente compromite anonimatul unui text folcloric dacă — și numai dacă — consătenii autorului (Maria, Gavrilă, Saveta, Androne etc.) și în genere cei care vehiculează piesa, reluînd *fidel* textul (să-l presupunem original) ar încheia invariabil cu versurile echivalente pasajului : ,,Mă cheamă *Anuţa Pleş*/Eu am scris aiesta verş etc.”. Ceea ce deobicei nu se întîmplă.

---

[90] C. Brăiloiu, *Poeziile soldatului Tomuț din războiul 1914—1918*, București, 1944.

17.3. Răvaşul versificat şi ,,verşul” semnat, inclusiv cazul Pleş, nu reprezintă aşadar o zonă de suprimare ci, cel mult, de relativă limitare a anonimatului folcloric.

★

18. Pentru mediul folcloric problema autorului se pune în termeni limpezi : ori autorul este, după regula generală, neştiut, ori — în virtutea unor împrejurări deosebite — el e temporar cunoscut şi atunci opera i se atribuie fără rezerve. Pentru cercetător soluţionarea acestei chestiuni este, în perspectiva faptelor menţionate, o operaţie delicată.

18.1. O dificultate preliminară — metodologică — o constituie însăşi divergenţa punctelor de vedere : mediul folcloric are o altă optică decît cercetătorul, care — am arătat — poate identifica autori ignoraţi de colectivitate. Punctul de vedere care interesează este desigur *cel al colectivităţii*, confuzia nu este însă totdeauna lesne de evitat.

18.2. Intervine apoi o problemă de principiu, hotărîtoare în abordarea anonimatului folcloric : este admisibil a considera folclor o creaţie individuală în momentul elaborării, înaintea intrării ei în circulaţie ?

18.2.1. Întrebarea este justificată de existenţa unor vederi teoretice larg împărtăşite în folcloristică, potrivit cărora — în virtutea adevărului *incontestabil* că circulaţia este fenomen esenţial şi definitoriu pentru creaţia populară[91] — atît timp cît unui cîntec i se poate cita un autor, cîntecul nu este cu adevărat popular”, cîntecul devine popular numai în procesul circulaţiei, prin prelucrarea sa de mulţi interpreţi . . . [92]. Adoptate, aceste teze — prin absoluitatea ce ar decurge pentru anonimat — ar simplifica fundamental problematica acestuia.

18.2.2. Din păcate, numitele teze sînt unilaterale, dogmatice, pornesc de la imaginea folclorului ca entitate cu limite nete şi rigide. Adoptîndu-le, ne înfundăm în situaţii fără ieşire logică, de genul ,,paradoxurilor megarice” : e oare *popular* un cîntec trecut prin 90 de guri ? dar prin 15 ? dar prin 10 ? etc. Pe de altă parte însă, acceptînd ,,ante circulationem” ca populară o creaţie individuală am încălca — pare-se — exigenţa circulaţiei ca normă folclorică.

18.2.3. Numai analiza fără prejudecată a *faptelor* poate oferi dezlegare impasului. Astfel e limpede că circulaţia, prin cerinţele şi împrejurările ei, a modelat specific folclorul creînd permanenţele artei populare, în speţă *tradiţia* ca suport şi rampă de autoconservare şi relansare a propriei mişcări. Multiplele întruchipări concrete ale tradiţiei sînt aşadar, într-un fel, materializări ale circulaţiei, ,,precipitat” de circulaţie. Căci nu intră și nu se menține în circuitul folcloric decît ceea ce are vocație la circulație, iar pe aceasta o oferă numai o anume conformitate concretă — fie și episodică — cu tradiția. Este indiscutabil că, circulînd, o operă folclorică își vede accentuat caracterul folcloric. Pentru *a fi putut circula* ea a trebuit însă să prezinte de la început, cît de vag, caractere *echivalente* trăsăturilor folclorului circulant. Ceea ce revine la a concepe folclorul — implicit *și* creația cultă — nu ca domeniu închis ci ca *polaritate*, ca mănunchi de tendințe practic realizabile mai mult sau mai puțin *imperfect* [93]. Ca urmare, deși o oarecare creație individuală de factură tradițională va reprezenta în genere mai puțin gustul, sensibilitatea și mentalitatea colectivității — decît o variantă a *Mioriței*, de pildă — ,ea va fi totuși folclor. Temelia variabilității intensității caracterului folcloric o constituie împletirea continuă — și oscilatorie — a individualului și colectivului în fiecare fapt de folclor, constantă a dialecticii creației populare.

---

[91] Cf. Al. Dima, *op. cit.*, cap. *Circulaţia ca element definitoriu al conceptului*, în spec. pp. 181—182 ; de asemenea V. Adăscăliţei, *Formarea variantelor în folclor*, ,,Iaşul literar”, XI (1960), nr. 3, p. 65, etc.

[92] Citatul — din W. H. Riehl, *Die Familie*, Stuttgart, 1904, p. 131 —, reprezentînd un concentrat al tezelor circulaţioniste, îl reproducem fragmentar şi în parte rezumat după Viktor von Geramb care îl insera ca pe o revelaţie, cf. *Zur Biologie des Volksliedes*, ,,Jahrbuch des Österreichisches Volksliedwerkes”, Bd. II, 1953, p. 7.

18.3. Dificilă, în fine, este însăși formularea situației juridice exacte a operei folclorice. Pe de o parte, începînd cu opera prototip de accentuată originalitate în marginile tradiției, continuînd cu combinațiile de creație originală și formule preconfecționate sau cu simplele aglutinări de formule în dispuneri variabile, și terminînd cu variantele pur interpretative ce se disting prin detalii, toate *pot* constitui — *pentru cercetător* — opere particulare, unice, *nominative* [94]. În același timp, pe de altă parte, opera este parțial sau integral *anonimă*, totdeauna prin prezența necesară a tradiției, (în ce o privește, tradiția *cultă* este mai mult sau mai puțin *nominativă*, *N.B.*!) cel mai adesea și prin neputința de a afla identitatea autorilor nemijlociți.

18.3.1. De aceea, în măsura în care este colectivă, opera folclorică este anonimă prin mulțimea imemorată și imemorabilă a autorilor ei; în măsura în care aceeași operă este individuală, ea *poate* deveni nominativă față de colectivitate sau față de un individ anume, dacă subiectul cunoscător este pus în condiții favorabile cunoașterii [95]. A răspunde deci prin ,,nu" sau ,,da" categoric la întrebarea: ,,este cognoscibil autorul unei opere folclorice?", înseamnă a forța realitatea. Pe plan *fenomenal*, opera folclorică este simultan și nominativă și anonimă în proporții schimbătoare după caz — oricît de șocantă ar putea părea gradarea acestor determinări —, după cum în ordinea *esenței* ea este concomitent și colectivă (prin prezența tradiției și prin perpetuarea actului redacțional inițial în serii de reluări creatoare) și individuală (cel puțin prin interpretare).

18.3.2. Din această situație decurge o concluzie revelatorie pentru rangul anonimatului în ansamblul caracterelor specifice ale creației populare: spre deosebire de caracterul colectiv, funcțional, popular etc., anonimatul se dovedeşte a fi o implicaţie de natură *subiectivă*. *Toţi* cei care au participat cîndva sau participă azi la creaţia folclorică, după toate probabilităţile, au avut fiecare un nume; lacunele subiectului — failibilitatea memoriei, inexistenţa unor interese conexe numelui şi chiar faptul aparent derizoriu al absenţei subiectului de la evenimentul adesea discret al creării iniţiale a operei — au determinat neînregistrarea sau uitarea lor [96].

---

[93] Este fundamental greșit a concepe dipolul *artă cultă—artă populară* ca opoziție neclintită, ireductibilă. Atari ,,contrarii fixe — arăta Engels — nu rezistă criticii,... analiza descoperă prezența *in nuce* a unuia din poli în celălalt..., într-un anume punct unul din poli se transformă în celălalt" — *Dialectica naturii*, București, Ed. politică, 1959, p. 184—185.

[94] A cunoaște numele și, cel puțin sumar, personalitatea interpretului cu care are de a face, este o obligație profesională elementară a cercetătorului de folclor.

[95] Creația să fie, de ex. recentă — cf. V. Adăscăliței, *Caracterele specifice ale creației folclorice literare*, ,,Revista de folclor", V (1960), nr. 3—4, p. 23.

18.3.3. În altă ordine de idei, anonimatul este *inferior* celorlalte trăsături generale ale folclorului prin însăşi faptul că este derivatul acestora, derivat indirect — prin intermediul imperfecţiunilor subiectului — al caracterului interpretativ, colectiv şi funcţional al creaţiei populare, ce se manifestă ca circumstanţe favorizante ale neglijării şi uitării numelor autorilor.

18.4. În sfîrşit, în determinarea destinului specific al folclorului, anonimatul nu intervine decît în sens negativ, prin aceea că — *pasiv* — lasă înmulţirea variantelor liberă de obiecţiile şi rezervele care ar putea-o stingheri în cazul prezenţei nominale a autorului.

★

19. Care sînt perspectivele anonimatului creaţiei populare, şi care premisele actuale ale acestor perspective? Pentru a răspunde, să încheiem schiţa sumară a descrierii fenomenului folcloric.

19.1. Este notoriu că atît conţinutul cît şi mijloacele de expresie ale creaţiei populare au suferit modificări în trecerea de la o epocă istorică la alta. Caracterele constitutive ale profilului general al folclorului — garanţi ai stabilităţii sale calitative ca modalitate „sui generis" a conştiinţei sociale — au rămas însă în esenţă *aceleaşi*, condiţie şi consecinţă a satisfacerii de către acesta a funcţiei sale în societate. Apărut şi trăind ca mijloc multă vreme unic de împlinire a necesităţilor culturale şi de afirmare artistică a maselor analfabete (sau cu nivel de cultură scăzut), exploatate şi oprimate (în orînduirile presupunînd clase antagoniste), obligate să-şi consacre timpul şi energia producţiei bunurilor materiale [97], folclorul a putut exista numai în ipostază *orală* sau mai exact *interpretativă* [98], scrisul şi cititul (lingvistic, muzical) fiind inaccesibile; creat *colectiv*; *tradiţional* ca formă şi spirit din motive de auto-conservare şi economisire a timpului și efortului puțin disponibile pentru creație spirituală[99]; *popular* ca mentalitate și concepție despre viață și lume; *funcțional* prin însăși natura sa socială; subsidiar *anonim*. Legăturile reciproce ce reunesc aceste trăsături sînt vitale, structurale, indisolubile. Eliminarea uneia din ele duce la dezechilibrarea sistemului și la compromiterea întregului.

---

[96] Subiectiv prin însăşi natura sa (hiatus în conştiinţa subiectului) — spre deosebire de „caracterul colectiv" spre pildă, însuşire intrinsecă a obiectului —, anonimatul folcloric poate căpăta, sub un anumit raport, aparenţa obiectivităţii: astfel el există cert şi ireversibil, independent — într-un fel — de voinţa şi conştiinţa subiecţilor cunoscători.

[97] Practica demonstrează că prezenţa unor artişti semi-profesionişti (lăutari, povestitori etc.) în mediul folcloric — deşi cu consecinţe incontestabile în productivitatea, stilistica, dinamica creaţiei populare — nu poate constitui nici cantitativ (numărul lor e proporţional infim) nici calitativ (în multe cazuri ocupaţia de bază a acestor interpreţi este legată de producţia materială iar ca nivel de cultură ei se confundă în linii generale cu mediul folcloric) o soluţie, din unghiul maselor, pentru diviziunea fundamentală a muncii.

[98] „Oralitatea" se poate referi numai la literatură şi la muzica vocală, muzica instrumentală şi dansul rămîn descoperite. Totodată termenul este incapabil să facă sezisabilă *esenţa* fenomenului la care se referă. Socotim de aceea formula „caracter interpretativ" mai adecvată.

19.2. Dar în prezent țara noastră se află într-o fază avansată a revoluției culturale : analfabetismul a fost practic lichidat, pe măsura creșterii puterii economice a țării masele au un acces mereu mai larg la *toate* bunurile culturii, mișcarea organizată a artiștilor amatori cuprinde milioane de oameni etc. În folclor consecințe nu au întîrziat să se arate. Notarea textelor, sporadică înainte vreme, a devenit curentă, creația individuală este subliniată și stimulată de spectacolele căminelor culturale, de concursuri și de premii, numele autorilor versiunilor inițiale este reținut și cunoscut pe o arie mai întinsă, sînt memorate numele și repertoriile interpreților de muzică populară ai radiodifuziunii și televiziunii. Dar faptul general cel mai important, sub raportul care ne interesează, rămîne lichidarea monopolului artistic și cultural al folclorului asupra mediilor pînă acum exclusiv folclorice. Acest fapt determină, în condițiile specifice societății noastre, care fac posibilă identitatea de conținut și orientare a folclorului și artei culte, „un proces de necontenită apropiere dintre arta populară și cea profesională [cultă — *n.a.*]"[100].

19.2.1. Care este — în ce ne privește — sensul de mișcare al acestui proces? Pe de o parte fenomene de prosperitate — cultivarea conștientă și metodică a folclorului a luat proporții fără precedent : folclorul a urcat pe scenă, este interpretat de numeroase ansambluri profesioniste alcătuite din virtuosi, ocupă un loc de frunte în programele de radio și televiziune, colecții de folclor sînt publicate în tiraje masive etc. —, pe de altă parte, reținerea unor nume (împrejurare cu consecințe limitate, am arătat (**18.3.**)), și consemnarea în scris a unor texte (*proza* populară în general, iar *muzica* și *dansul* popular fără excepție, rămîn totuși *neconsemnate* în mediul folcloric), au putut crea impresia că folclorul, creație colectivă aflată într-o fază de exuberanță creatoare, a devenit scriptic și nominativ.

19.2.2. Dar a afirma că folclorul, în continuare produs colectiv și de factură tradițională, devine nominativ prin aceea că autorii operei prototip sînt cunoscuți, constituie o flagrantă contradicție „in adjecto" : ori opera folclorică este colectivă și atunci prin mulțimea coautorilor ei rămîne mai mult sau mai puțin anonimă, ori este hotărît individuală — anonimatul devenind un accident — și atunci încetează de a mai avea caracter folcloric; este vorba de două nivele cantitative deosebite care determină situaţii calitative corespunzătoare. Frustrat de chiar numai unul din caracterele sale specifice, fie şi de importanţă secundară, folclorul încetează de a mai fi el însuşi, ca fenomen viu şi prolific.

---

[99] Pentru evidențierea raporturilor dintre diviziunea socială a muncii și producția artistică — și totodată pentru înțelegerea esenței limitelor lăutarului etc. ca artist (v. nota 97) — cităm acest important text din *Ideologia germană* : „*Ca și oricare artist*, Rafael a fost condiționat de progresul tehnic realizat în artă pînă la el, de *organizarea societății*, de *diviziunea muncii* în localitatea sa și, în sfîrșit, de diviziunea muncii în toate țările cu care localitatea sa avea legături. Dezvoltarea talentului unui individ ca Rafael depinde pe de-a întregul de *cerere*, care, la rîndul ei, depinde de *diviziunea muncii* și de *condițiile de instruire* a oamenilor generate de această diviziune". [toate subl. ne aparțin — *R.N.*] — K. Marx, Fr. Engels, *Ideologia germană*, București, EPLP, 1956, p. 428.

[100] M. Pop, prefață la *Flori alese din poezia populară*, București, ESPLA, 1960, p. XLIX.

19.2.3. Apoi în măsura în care folclorul, devenit scriptic, încetează de a mai exista exclusiv in interpretare, *creaţia* folclorică încetează de a mai avea caracterul *imperativ* de odinioară, cînd a beneficia de artă însemna a crea şi a recrea interpretativ bunuri artistice ; aceasta va duce în timp la stabilizarea progresivă a operelor existente, la replierea caracterului colectiv al folclorului exclusiv în domeniul tradiţiei a cărei capacitate de regenerare la rîndu-i se va anemia prin disfuncţie. Interpretarea în sensul şi condiţiile artei de tip cult va deveni astfel treptat dominantă şi va opera asupra tradiţiei fixate în specimene consemnate în scris.

19.2.4. Dar aceasta e o schemă ideală. În realitate evoluţia este lentă şi contradictorie iar pronosticurile sînt riscate. Cert este doar că ne aflăm într-o fază de început a unui proces inevitabil de îngustare a sferei de existenţă şi influenţă a folclorului [101]. Folclorul nemaifiind fatal unica modalitate de manifestare, respectiv, de cunoaştere şi desfătare artistică, transferul acestor acte spirituale în sfera artei culte [102] devine realizabil la nivel social şi este efectiv săvîrşit. Prin posibilităţi de exprimare, prin mobilitate (constrîngerile tradiţiei folclorice pot deveni perceptibile astăzi şi mediului folcloric), prin orizont artistic şi filozofic, arta cultă contemporană este — în ansamblu — superioară folclorului epocii contemporane în ciuda bogăţiei şi valorii incontestabile a acestuia.

19.3. Prin restrîngerea cîmpului de acţiune al cauzelor care l-au generat, greutatea specifică a folclorului în cadrul conştiinţei sociale diminuează, dar dispariţia sa totală (ca *proces*, nu ca relicvă — sursă statică de inspiraţie pentru creaţia cultă, repertoriu pentru arta amatoare etc.) nu pare probabilă pentru viitorul previzibil [103].

19.3.1. În aceste împrejurări, negarea anonimatului prin triumful numelor autorilor, sau, dimpotrivă, anonimatul consecvent, au semnificaţia de indicii ale cursului evoluţiei.

★

20. Conchidem deci că anonimatul — împrejurare subiectivă şi caracter secundar prin calitatea sa de efect direct al acţiunii conjugate a uitării şi mai cu seamă a ,,atitudinii funcţionale'' (nememorarea numelor)

---

[101] Cercetarea contemporană constată bunăoară pe lîngă relativa vivacitate a unor genuri (cîntec, strigătură), reducerea generală a nomenclaturii genurilor şi speciilor, dispariţia unor funcţii folclorice prin evoluţia mentalităţii, topirea stilurilor şi ,,dialectelor'' regionale într-o sinteză unică la nivelul întregii ţări etc. Cf. M. Pop, *Tradiţie şi înnoire în folclorul românesc contemporan*, ,,Analele Universităţii C. I. Parhon'', Seria Ştiinţe Sociale, VIII (1959), D. Pop, *Viitorul creaţiei folclorice*, ,,Tribuna'', II (1957), nr. 24 etc. Cf. de asemenea, pentru material informativ, C. Bărbulescu şi L. Stănculeanu, *Consideraţii preliminare asupra culegerilor de folclor făcute în raza hidrocentralei de la Bicaz* (*anii 1954—1955*), ,,Revista de folclor'', II (1957), nr. 4 etc.

[102] Prin fenomenele de masă intermediare cum ar fi mişcarea artistică de amatori etc.

[103] Atragem atenţia, de pildă, că ceea ce numim ,,atitudine funcţională'', nu este în mod necesar apanajul lipsei de cultură superioară. Anecdota (αν+εϰδιδωτ = ne + publicat), intens circulantă, în manieră folclorică, în medii considerate afolclorice şi cu reflexe intelectuale impecabile, duce o existenţă pur funcţională : în mod obişnuit nimeni nu se interesează de autori, interesul este absorbit întrutotul de conţinut.

a mediilor folclorice față de opera folclorică, ambele determinate complex (în primul rînd, pe de-o parte, de condiția socială și culturală a mediilor folclorice, pe de altă parte, de condiția colectivă, tradiționalistă și interpretativă a creației populare) — se constituie ca trăsătură *neesențială*, fenomenală, cu acțiune parțial intermitentă, dar izbitoare, semnificativă și, sub coeficient variabil, inerentă, a folclorului.

SOME REMARKS ON THE ANONYMOUS CHARACTER OF FOLK CREATION

Anonymity was early accepted by most researchers as a characteristic, differentiating trait in the concept of folk creation. However, simple ascertainment of the mere fact of anonymity is inconsequential as long as its significance, causes and degree of importance within the folklore phenomenon are not entirely elucidated.

Forgetfulness seems naturally to play an important part in explaining the non-preservation of the names of the producers of the original versions of folk creations. Forgetfulness is not however an indeterminate phenomenon. The author of this article demonstrates that the names of the authors are forgotten or, mainly, *are not recorded* because folklore media ignore the authorship of the works they cultivate; folklore is a functional art, and functionality — as an attitude of the subject — means maximum stress spontaneously laid upon the *function* of an item of art, and minimum emphasis upon the *creative will*. Before people show any active concern for the name of an author, art creation must present an interest not only as a value in itself, but also as the result of a creative activity : it must be regarded as a *cultural act*. And this is socially possible only by the social training of some "intellectual habits" (for a mind intellectually trained — by schooling, etc. — the question "Who is the author of the work?" becomes a reflex gesture, conditioned by one's contact with the work of art).

On the other hand, the author of this article demonstrates that — exclusively through the optic of the researcher (the optic of folklore medium differs radically) —, the folklore item, as collective and traditional work, is anonymous, being the product of an uncountable number of authors; as individual work, the same folklore item *may become* nominative for a certain community or for a certain person, but only if the (individual, collective) subject enjoys favourable circumstances of information.

The author of the article concludes that anonymity is a subjective circumstance and a secondary tendency : it is the effect of the joint action of oblivion and of the "functional attitude" of the folklore media upon the folklore work. Complexly determined — by the social and cultural condition of the folklore media and by the traditionalist, collective and interpretative condition of the folk creation — anonymity appears as *unessential* but, to a certain degree, inherent feature of folklore.

COMENTARII ETNOGRAFICE PE TEMA *PLUGUȘORULUI*

HENRI H. STAHL

1-II-1964

Rarița și agricultura în defrișări de pădure. Unul din procedeele tehnice cele mai des folosite în vechea noastră agricultură era cel al „lăzuirii” unor poiene artificiale, în pădure. Procedeul era următorul : se descojeau copacii ; aceștia „secau”, adică se uscau în picioare, obținîndu-se astfel o „secătură”, un „seciu”. Se doborau apoi copacii și li se da foc. Rezulta atunci o „arșiță”, cu pămînt îngrășat din cenușa copacilor. Apoi se scoteau rădăcinile, cioturile, butucii rămași încă în ființă și se obținea un „runc”, o „curătură”, un „cîmp curat”, un „ochiu de lumină”.

Operația grea a lăzuirii se făcea de către bărbați, în grupe mari asociate. În urma lor, veneau femeile, care, cu unelte primitive, săpăliga și sapa, pregăteau însămînțarea. Dacă locul era destul de mare, intervenea „rarița” pusă în lucrare tot de bărbați. Această „rariță” era de fapt un „plug” primitiv, căruia îi lipsea cormana (brăzdarul). De obicei fără „rotile”, rarița poate fi cîrmită după dorința plugarului, trăgînd brazde sinuoase, la nevoie rotunde sau chiar în colțuri. „Fierul ” rariței, mărginindu-se doar să zgîrie sau să rupă pămîntul, iar nu să tragă și să răstoarne brazde late și drepte, se putea deci strecura ușor printre rădăcinile rămase în pămînt, printre bolovani, fără să se „anine” de ele. Munca rariței, completată cu sapa și lopata, este deci cea mai potrivită pentru asemenea terenuri defrișate, în care plugul nu se poate băga decît dacă terenul a fost în prealabil perfect curățit de cioturi, ceea ce plugarii noștri nu aveau interes să facă, dat fiind că în tehnica lor agricolă „itinerantă” părăseau poiana runculuită, de îndată ce nu mai dădea randament, în favoarea altor noi runcuri, din vreme pregătite. Așadar, rarița, unealtă specifică a curăturilor din pădure, a dăinuit atîta vreme cît au dăinuit și procedeele agriculturii în defrișare.

Rarița și agricultura în desțeleniri temporare din islaz. Trecerea de la o agricultură de cîmp ridică, inițial, probleme asemănătoare cu cele ale defrișărilor. Ca și pădurea, terenul virgin, încă nepus vre-o dată în cul-

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 2, p. 151–159, București, 1965

tură, trebuia „curat”, adică transformat în loc „curat”, în „curătură”, prin aceleași procedee ale tăierii și arderii, dacă nu a copacilor, în tot cazul a mărăcinilor, buruienilor, bălăriilor, tufișurilor care încurcau locul, „pîrjolul” ierbii și al plantelor folosind și în acest caz îngrășării pămîntului. Totuși, locul deștelenit din cîmp putea fi mai larg, mai neted decît în „secături”, plugarii putîndu-se mișca mai în voie și practica o agricultură pe suprafețe mai mari. Dar la cîmp, întocmai ca în pădure, locul deștelenit se istovea după un anume număr de ani. Cultivat în „protie”, anul întîi, în „prosie”, anul al doilea și în „răsprosie” anul al treilea, era atunci părăsit în favoarea unui alt loc, proaspăt deștelenit. Pe vechiul loc, din scuturătura anului precedent, se mai obținea o slabă recoltă „în samulastră”.

Plugul și agricultura extensiv cerealieră. De pe la mijlocul veacului trecut, tot întărindu-se necurmat, începe însă în agricultura noastră practicarea unor deșteleniri masive, pînă la completa punere sub plug a islazurilor. O bună bucată de timp, cît mai existau încă terenuri virgine, punerea în cultură extensivă a pămîntului s-a putut face „prădalnic”, adică mergîndu-se la secătuirea pămîntului, fără rotația culturilor, fără asolamente și fără îngrășăminte, profitîndu-se doar de fecunditatea naturală a pămînturilor. Deștelenirea masivă a islazurilor a păstrat deci, multă vreme, caracterele inițiale ale deștelenirii în „curături”. Ea se putea face foarte bine cu ajutorul rariței, deși de data aceasta este vorba de o rariță puternică, grea, uneori de dimensiuni surprinzător de mari, la care se înjugau cîteva perechi de boi, ajungînd uneori a fi 12 la număr [1].

Aratul la cîmp, în deștelenire, are cîteva caracteristici care îl deosebesc de aratul în defrișare. Suprafața arată fiind netedă, rarița nu mai era obligată să cotească sinuos, evitînd cioturile, ci putea merge în linie dreaptă. Suprafața fiind mare, arătura nu mai putea fi cîrpită ulterior, cu săpăliga sau sapa, astfel că plugarul căuta să obțină, încă de la început, brazde cît mai drepte, alăturate unele de altele, evitînd „lipsurile”. Rarița grea de cîmp trebuia deci să fie neapărat prevăzută cu rotile, plaz, coarne, cucure și, evident, fier lung și fier lat. Rarița, chiar astfel perfecționată, are particularitatea de a tăia pămîntul, nu de a răsturna brazda (ceea ce formează de altfel diferența ei specifică față de plug). În consecință, după o primă arătură cu rarița, sămînța aruncată în brazdă nu se afla încă acoperită cu pămînt. Era deci necesar să se revină cu o a doua arătură, făcută acuma în cruciș față de cea dintîi, anume pentru acoperirea seminței aruncate. Orice muncă cu rarița obligă deci la două arături, una în lung și alta în curmeziș, semănatul putîndu-se face „pe sub brazdă”, între cele două arături, după care urmează boronitul; sau „pe piele”, adică pe pămîntul nearat, după care se trecea abia cu rarița cu cucură, o dată în lung și încă o dată în lat, după care se boronea. Condiția oricăreia dintre aceste două feluri de semănături era însă dubla arare, obligatorie, ,,în lungiș și curmeziș", ceea ce da naștere unor forme de ogoare tinzînd să fie pătrate.

---

[1] Asemenea unelte speciale pentru deștelenire s-au mai păstrat în uz pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În Bărăganul deștelenit abia atunci, se foloseau „pluguri mari, solide, prevăzute pe lîngă fier cu o daltă pentru tăierea rădăcinilor de mărăcini. Ele erau trase de 10—12 boi care se schimbau la jumătatea zilei. Leșile de mărăcini (prunus spinosa) erau o nenorocire, cu deosebire în regiunile de stepă cu păduri. Cîmpuri întregi rămîneau nearate din pricina lor. Trei generații de mari agricultori s-au luptat ca să stîrpească mărăcinii și n-au reușit decît în parte”. (C. Garoflid, *Agricultura veche*, p. 32).

Arăturile pentru semănat pot fi însă făcute în condiții mult mai bune cu ajutorul ,,plugului", adică al unei rarițe căreia i se modifică ,,cucura" în chip de ,,cormană", piesă grație căreia brazda este nu numai spartă, ci tăiată și răsturnată. O dată țelina spartă cu rarița, plugul putea intra să brăzdeze o serie succesivă de ani, fără să mai fie nevoie de a se ara ,,în cruciș și curmeziș", ci numai o singură dată, în lungiș [2]. Munca cu plugul reduce deci la jumătate efortul plugarilor și al vitelor lor.

Așadar, de îndată ce se dezvoltă o agricultură de cîmp, cu caracter cerealier, plugul tinde că înlocuiască rarița; mai bine-zis, cele două unelte agricole se diferențiază, fiecare din ele specializîndu-se în anume muncă: rarița pentru spart țelina, plugul pentru însămînțat terenul desțelenit. Rarița, pe vremuri unealtă agricolă universală, se transformă deci în unealtă specializată. Cînd începe cultura prășitoarelor, în speță la noi cultura porumbului, adică de pe la mijlocul veacului al XVIII-lea, rarița se specializează și ca unealtă de prășit: ușoară, cu plaz lat, cu rotile, cu două cucuri care împing pămîntul în două mușuroaie, la rădăcina porumbului plantat în șiruri.

Atîta vreme cît agricultura de cîmp a continuat a se practica în cele două forme ale ei, adică pe mici curături individuale mereu schimbate și simultan pe întinse terenuri statornic puse în cultură, rarița a funcționat alături de plug, rarița în curături mutătoare și plugul pe ogoarele pe care boierul le distribuia țăranilor, sub formă de ,,pămînturi de dijmă" în continuarea unor ,,pămînturi de clacă", nu ,,rășchirat", ci comasate laolaltă. Pe aceste terenuri distribuite de boier s-a extins plugul, condiție și consecință a dezvoltării culturii cerealiere.

Cum însă documentele istorice sau observațiile etnografice directe lipsesc, sau sînt prea puține, cu privire la aceste procese de dezvoltare a procedeelor noastre agricole, putem apela pentru a ne informa, la unele documente folclorice. Vom alege deocamdată *Plugușorul*, care ni se pare a fi principalul, deși nu singurul, izvor, care ne va pune în fața împrejurărilor sociale specifice perioadei de trecere de la rariță la plug, adică de la cultura în curături individuale și mutătoare, la agricultura boierească de cîmp deschis, lotizat și afectat culturii monocerealiere.

Rarița și plugul în Plugușorul. Este, după cum se știe, vorba de o urare versificată pe care copii și tineri o fac pe la casele gospodarilor în preajma Anului Nou, pentru a le meni un an agricol bun.

---

[2] Pe la sfîrșitul veacului al XIX-lea, cînd s-a introdus ogorîrea de toamnă pentru cultura grîului, se făcea ogorul în două arături, cu plugul: o arătură de adînc și o alta de suprafață. Grîul se semăna fie ,,de-asupra" peste cea de-a doua arătură, fie ,,dedesubt", adică după prima arătură. Nu însă în cruciș, ci tot ,,de-a lungul". În aceste condiții noi, însuși termenul de ,,ogor" își schimbă sensul, ,,ogor" însemnînd de aci înainte un teren ,,ogorît" adică arat după seceriș în vederea unei însămînțări de toamnă. Vezi George Maior (*România agricolă; studiu economic*, ed. a II-a, 1911, p. 131) care spune: ,,Chiar și numirea de ogor au schimbat-o și numesc arăturile de toamnă, «ogor».

Plugușorul conține o descriere a tuturor operațiilor agricole, de la arat pînă la coptul pîinilor. Procedeele literare folosite în *Plugușor* sînt cele ale exagerării mitice (case de aur, paturi de argint și diamant etc.), ale exagerării madrigalești, măgulitoare pentru gazdă, care e arătat a fi un „boier", un „jupîn gazdă", un ostaș înarmat, dispunînd de slugi, de grajduri mari, cu boi de arat și cai năpraznici de călărie, cu o soție frumoasă și gospodină, avînd în jurul lui o mulțime patriarhală de „fini și vecini", „nepoți și strănepoți". Se adaugă și o parte de satiră, de un umor țărănesc, personajele secundare, țiganul fierar sau orășanul, babele din sat, moara și morarii, fiind luați în zeflemea. De asemenea, deseori nevoile rimei duc la anumite împerecheri de cuvinte fără rost, de dragul doar al sonorității.

Cu toate aceste adaosuri, *Plugușorul* conține și valoroase elemente de informare istorică, pe care vom căuta să le subliniem.

Plugușorul pune în scenă un agricultor ideal, care poate fi Bădica Troian, accidental un „ficior de ghinărar"; dar de cele mai dese ori, este însuși „jupînul gazdă" sau „găzdaru". Acest agricultor ideal ne este înfățișat luînd hotărîrea de a pleca la arat și punîndu-și întrebarea unde să are. „Cum a sosit acasă /, pe plugari i-a pus la masă / și s-a gîndit și-a cugetat : / unde-ar merge la arat? / Seama bine și-a luat, / plugurile și-a gătat, / plugarilor că le-a dat / și s-a pornit la arat, / pe dealul Galileului, / care-i place grîului" [3].

Nu e deci vorba de un sătean care își are locuri în stăpînire statornică, ci de unul care abia se întreabă unde trebuie să are. Deci de o agricultură „itinerantă". Tot astfel procedează și „Bădica Troian": „s-a sculat mai an, / Bădica Troian, / și-a încălecat / p-un cal învățat, / cu nume de Graur, / cu șeaua de aur, / cu frîu de mătasă, / cît vița de groasă, / Și-n scări s-a ridicat, / peste cîmpuri s-a uitat, / ca s-aleagă loc curat, / de arat, de semănat" [4].

În terminologia populară, poartă numele de „cîmp durat" pămîntul nedesțelenit, imensul izlaz încă nepus în cultură. Pentru a-l folosi agricol, acest cîmp durat trebuie „curat", curățit adică de buruieni și pietre, obținîndu-se astfel un „cîmp curat". Pe întinsul izlazului, lui Bădica Troian i-ar plăcea, deci, să găsească un loc gata curat, ca să nu aibă de făcut munca de curare prealabilă și să poată intra de-a dreptul cu plugul.

Cîmpurile „durate" și „curate" apar constant în *Plugușor*, rima bogată ajutînd la memorarea versurilor, chiar după ce sensul lor s-a pierdut. Avem deci de-a face cu o rămășiță „arheologică" în vorbire, păstrarea unei sonorități fără de înțelesul ei originar. Idealul cîmpului imens, în care agricultorul este presupus a fi liber să aleagă, la bunul lui plac, întinderi oricît de mari, revine insistent, cum este de altfel și firesc în orice producție folclorică a unor sate devălmașe: „arară pîn se săturară" [5]; sau:

---

[3] S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, vol. I, p. 38.

[4] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare*, p. 145.

[5] Tocilescu, *Materiale folcloristice*, vol. I., p. 141.

,,cît cu ochii cuprindea, / brazdă neagră răsturna''[6]; sau : ,,și-au arat de dimineață pînă-n seară / și-au răsturnat un corn de țară''[7].

Dar se spune și : ,,eșirăm la cîmpul mare, / cam în răsărit de soare / și pămîntul îl măsurarăm, / măsurarăm și ararăm''[8]. Măsurarea apare aci oarecum anacronic, desțelenirea liberă făcîndu-se fără măsurătoare, necesară doar la terenurile lotizate și distribuite, nu la cele de liberă ocupație.

Pentru a sublinia imensitatea terenurilor puse în cultură, *Plugușorul* recurge și la descrierea zilelor de arătură : ,,au arat joile, / piscurile; / marțile, / hîrtoapele, / cît îți luau vederile'' sau : ,,arară miercurile și joile, / în toate părțile, / cît cu ochii cuprindeau''[9].

Acestui cîmp pus în desțelenire, în proporții exagerate pînă la gigantic, constant denumit ,,cîmp durat'', ,,cîmp curat'', i se adaugă de dragul rimei și un ,,măr rotat'' ; ,,Și-apoi au plecat, / s-au dus la arat, / la cîmpul durat, / la măru-rotat''[10]; sau : ,,și-au pornit la arat, / la arat la semănat, / la mărul rotat, / la cîmpul curat, / c-au auzit că-i bine de arat : / nu-s cioate de aninat, / nici gîrle de înturnat''[11]. Preferința pentru cîmpul durat față de curaturile din pădure este clar arătată : ,,nu-s cioate de aninat'', de care adică să se anine fierul rariței. Uneori rimele de ,,durat'' și ,,curat'' apar deformate și fără sens, ca o simplă sonoritate. De pildă, ,,la cîmpul vărat, / la mărul durat, / unde-i bine de arat / și mîndru de semănat''[12]. Uneori, în batjocură, locul ales în loc să fie imens, e arătat dimpotrivă ridicol de mic : ,,un deluț ascuțit, / ca o muchie de cuțit''[13].

O amintire a tehnicii vechi, aceasta deosebit de interesantă, o putem găsi și în versurile următoare : ,,Și-a plecat din nou la arat și la brăzdat, / tot mai mult în lungul vîntului, / încotro e îndemînă voinicului''[14]. La prima vedere, operația aratului nu are nimic de-a face cu direcția de bătaie a vîntului. În realitate, aratul se face în vederea semănatului, iar semănatul se face într-adevăr mai la îndemîna voinicului dacă vîntul îi bate din spate, astfel ca sămînța aruncată cu mîna să nu fie purtată de vînt în lături, ci mereu drept în fața plugarului.

Dar faptul că plugarul își poate alege pe cîmpul durat o bucată de loc după bătaia vîntului, arată că el nu ară un loc anume, un lot cuprins între alte loturi, un lot cu haturi deci, ci un loc insular în mijlocul unui izlaz, pe care și-l poate alege astfel încît plugul să are în direcția care se potrivește mai bine cu bătaia vîntului din ziua aceea. Agricultura descrisă în *Plugușor* este deci cea a desțelenirilor libere, în tehnica itinerantă, sortită să dispară din practica noastră agricolă încă din vremea Regulamentului Organic.

---

[6] Tocilescu, *op. cit.*, vol II., p. 1489.

[7] S. Fl. Marian, *op. cit.*, *p.* 34.

[8] Tocilescu, *op. cit.*, vol. I., p. 139.

[9] *Ibidem*, p. 141. Tot astfel găsim : ,,și-au arat joile, văile ; / marțile frunțile ; / / miercurile, piscurile, / vinerile, stîncile ; / sîmbetele, apele'' (Tudor Pamfil, *Agricultura la români*, p. 30). ,,Au arat dealurile, miercurile, / chiscurile, joile, / văile munților'' (Pamfil, *op. cit.*, p. 31).

[10] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 148.

[11] Pamfil, *op. cit.*, p. 31. Tot astfel : ,,La măru rotat, / la cîmpu curat, / unde i-o venit mai bine de arat'' (Tocilescu, op. *cit.*, p. 1476) ; ,,A plecat la arat, / la cîmpu curat'' (*ibidem*, p. 1477) ; sau :,,Și-a purces la arat, / la mărul rotat, / la cîmpul curat, / c-acolo au auzit că-i bine de arat'' (Pamfil, *op. cit.*, p. 31).

[12] G. Dem Teodorescu, *op. cit.*, p. 141.

[13] *Ibidem*, p. 148 și Marian, *op. cit.*, p. 38.

[14] Pamfil, *op. cit.*, p. 31.

Dar în *Plugușorul* găsim și amintirea unei perioade încă mai vechi, cînd agricultura se făcea în defrișare, adică în ,,grădini'' pe anume ,,locuri'', cu alte cuvinte în curături stăpînite locurește, asupra cărora plugul nu revine decît după un anume număr de ani de lăsare în paragină, spre înțelenire. Astfel găsim : ,,a arat miercurile, / piepturile ; / joile, văile, /vinerile, grădinile [15]. Sau : ,,joile, văile ; miercurile, gropile, c-așa erau locurile''[16] sau : ,,a ieșit într-o grădioară / să facă o leacă de cercătură / de arătură'' [17]. Sau : ,,vom ara, dar iată cum : / în seara de sfînt Vasile / am dat de niște movile, / părăsite, înțelenite, / de mulți ani nelocuite'' [18].

Dominantă rămîne totuși imaginea cîmpului durat și operațiile aratului sînt arătate totdeauna a fi cele ale desțelenirii.

Ruperea țelinii nu se putea face decît cu pluguri grele, cu multe perechi de boi, mai multe decît putea de obicei să aibă un singur gospodar. Pentru a putea face față, plugarii formau ,,tovărășii de plug'', asociindu-se mai mulți laolaltă. Dar în *Plugușor* agricultorul ideal este socotit a avea în grajd numărul de boi necesari, adică de obicei 12, uneori aceștia ridicîndu-se la 24 ; sau încă mai exagerat, 12 pluguri, fiecare cu boii și plugarii lui. Boii sînt, evident, descriși laudativ : ,,din ocol a luat 12 boi bourei, / în coadă codălbei, / în frunte țintărei, / în trup de-o mie de lei'' [19]. Sau : ,,la ocol au alergat / s-au scos 12 boi / dintre cei mai buni, de soi'' [20].

Cînd este vorba să se descrie fiecare pereche de boi în parte, *Plugușorul* e mai modest, enumerînd cel mult trei perechi : ,,boii dinainte, / cu coarnele poleite ; / boii din mijloc, / cu coarnele de foc ; / boii de la roate, / cu coarnele belciugate'' [21]. Uneori sînt descrise doar două perechi : ,,cei dinainte / îi mîna Axinte ; / pe cei dinapoi, / îi mai mînăm și noi''.

Plugul, ca unealtă, este descris și el tot ca un plug desăvîrșit, cu piese de fier și din lemn întărit în foc. ,,Cu plug ferecat, / cu cateni de fier legat, / cum este bun de arat'' [22]. Sau : ,,Un plug bine împănat și tot cu fier ferecat'' [23], ,,plug ca al nostru, / mîndru și rotat, / nu v-a mai umblat ; cu jugurile răglăite, / cu tînjelile pîrlite, / cu răsteile oțelite'' [24] ,,pluguri cu săgeata împenită, / pe brazdă gătită, / pluguri cu săgeata împănată, / de vreo opt meșteri lucrată" [25].

---

[15] Pamfil, *op. cit.*, p. 32.

[16] Tocilescu, *op. cit.*, p. 139.

[17] Pamfil, *op. cit.*, p. 32.

[18] Marian, *op. cit.*, p. 33.

[19] G. Dem Teodorescu, *op. cit.*, p. 148. Vezi și p. 154. Tot astfel : ,,plecarăm într-o sfîntă joi, / cu plugul cu 12 boi'' (*ibidem*, p. 145). ,,S-a sculat de sîntul Vasile / și-a plecat la arat / cu plugu cu 12 boi'' (Tocilescu, *op. cit.*, p. 1489, 1492, 1476 etc.). 24 de boi, în versurile următoare : ,,Plecat-a cutare / într-o sfîntă zi de joi, / la plugu cu 24 de boi'' (G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 141).

[20] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 139. Tot astfel : ,,boii dinainte cu coarnele poleite ;/ boii de la roată / cu coarnele belciugate ; / cei de pripor / cu coarnele de cositor'' (*ibidem*, p. 141).

[21] Pamfil, *op. cit.*, p. 31, sau : ,,boii cei dinainte aveau cîte o stea în frunte ; / cei de la roate, / cu coarnele împreunate'' (*ibidem*, p. 32).

[22] G. Dem Teodorescu, *op. cit.*, p. 139.

[23] *Ididem*, p. 144.

[24] Tocilescu, *op. cit.*, p. 1493.

Este deci vorba de un plug de lemn, căruia i se adaugă „pene" și care se „ferecă", avînd însă și „săgeata", adică fierul lat, de fier. De cormană nu se face însă pomenire : e deci vorba de un plug de tip rariță, nu de un plug răsturnător de brazdă.

În realitate, oricît l-ar face „opt meșteri mari", un a semenea plug de lemn se sfarmă ușor în timpul muncii de desțelenire. *Plugușorul* nu lipsește de a scoate în relief acest fapt. Uneori cu intenții de batjocură, arătînd că acest plug atît de bun se sfarmă chiar cînd dă de un „os de rîmă". Astfel : „și-a ajuns plugul într-un os de rîmă / și s-a făcut mii și fărîmă" [26]. Chiar și fără intenție de satiră, *Plugușorul* consemnează stricarea accidentală a plugului și repararea lui : „iată ce s-a întîmplat / : plugarii plugu au stricat, / la meșter de grabă l-au dat, / fiarele la ferecat, / plugu gata l-au și dat"[27].

Uneori repararea plugului e mai dificilă : gospodarul trebuie să alerge la oraș să caute meșter, sau măcar în sat, să găsească fier pentru meșterul local, înfățișat ca „neamț", dar cele mai deseori ca „țigan", ambii descriși fantezist și cu ironie : „au plecat pe ulița mică / și n-au găsit nimică. / Și au plecat pe ulița mare / și au găsit fier de nouă parale / și au făcut multe plugușoare, / cu grindeiul policăit, / cu boldul de mărgărit, / cu plazul de tei" [28] „Si nu s-a aflat nimeni să-l dreagă ; / numai Chifirigiu Catargiu, / din fundul pămîntului, / cu ciorapi pestriți, / cu luleaua-n dinți, / cu ciocanul ciocănea, / cu pila pilea, / plugu-n brazdă că mergea" [29]. „Atunci iată c-a ieșit Faraon cel Mare, / cu barosul în spinare / și cu foi în picioare ; / și s-a dat iute a foi, / fierele-a le oțeli. / Și foi și oțeli, / plugandată îl tocmi" [30]. „Două trei ciocane-i trîntea, / plugușorul mi-l dregea" [31].

O verificare pe care o mai putea cere *Plugușorului* este de a vedea dacă plugul acesta este într-adevăr o „rariță" sau un plug propriu-zis ; adică dacă răstoarnă sau nu brazda.

Tradiția rariței este încă prezentă în cîteva versuri. De pildă : „Și curînd s-au apucat, / cîmpul neted de arat, / în lungiș și curmeziș" [32]. Deseori însă confuz amestecată cu prezența plugului, căci se afirmă că brazda este „răsturnată" : „Ararăm, ararăm, brazdă neagră revărsarăm" ceea ce se poate totuși referi și la o rariță cu cucuri, care „revarsă" fără să „răstoarne" pămîntul ; ceea ce nu mai poate fi cazul cînd e citată „răsturnarea brazdei" și în contradictoriu e menționat și aratul în curciș : „Ajungînd și începînd, / a brăzdat și arat, / în lungiș și-n curmeziș, / brazdă neagră-a răsturnat”[33].

---

[25] Pamfil, *op. cit.*, p. 30.

[26] *Ibidem*, p. 31. „Și-a aninat plugul într-un os de rîmă și s-a făcut tot fărîmă" (Marian, *op. cit.*, p. 34).

[27] Tocilescu, *op. cit.*, p. 1490.

[28] Pamfil, *op. cit.*, p. 31.

[29] *Ibidem.*

[30] Marian, *op. cit.*, p. 34. Tot astfel : „plugul i s-a stricat, / la ficiorul Gălăoaiei a strigat, / feciorul Gălăoaiei s-a înfățișat / cu ciocanu-n mînă, / cu pila-n gură. / Cu ciocanul ciocănea / și cu pila pilea, / brazda mai bine mergea" (Pamfil, *op. cit.*, p. 32).

[31] Pamfil, *op. cit.*, p. 31.

[32] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, 145. Tot astfel : „îndată s-au apucat / de arat în lung și lat" (Tocilescu, *op. cit.*, p. 1490). „să se are cîmpul / în curciș și curmeziș" (*ibidem*, p. 1492). „Se apucă să are / în lungiș și-n curmeziș" (Pamfil, *op. cit.*, p. 34). „Ajungînd și începînd, / a brăzdat și a arat / în lungiș și-n curmeziș" (*ibidem* p. 38).

Alteori însă nu apare decît brazda răsturnată, cînd deci e vorba de un plug cu cormană : „Brazdă neagră răsturnăm”[34], „ziua toată a lucrat, / brazdă neagră-a răsturnat”[35] etc.

În ce privește semănatul, *Plugușorul* ne arată că se semăna pe brazda răsturnată cu „grîu de vară”, așa numita „ghircă”, adică numai în semănătură de primăvară, punîndu-se în pămînt grîu „roșu” „arnăut”, uneori amestecat cu secară, alteori „curat”. De dragul rimei și cu intenții de ironie este pomenit și grîul amestecat cu negară : „brazdă neagră răsturna, / grîu de vară semăna, / grîu de vară cu negară, / să răsară pînă-n seară ; / cu dreapta semăna / și din gură blestema, / să dea Dumnezeu o ploaie / să crească grîul mai tare”[36].

Crăpatul, tăvălugitul sînt și ele pomenite ; Bădica Troian pleacă de acasă cu uneltele necesare tăvălugitului : „Și-și luase bădișorul, / tăvala și plugușorul”[37]. „După ce-l ararăm, / îl grăparăm”[38]. „Pogoniciul îl punea, / de grabă și mîntuia”[39] „cu mîna îl semăna, / cu grapa-l netezea”[40].

Totuși în unele variante se specifică clar că e vorba de „grîu negrăpat” care dă totuși roade bune.

Un argument în favoarea tezei că semănatul se făcea îndeosebi primăvara, este faptul că plugușorul nu menționează niciodată vremea iernii. Abia s-a terminat semănatul, mai „trece o lună, o săptămînă” și plugarul se duce la cîmp să vadă dacă i-a răsărit grîul. Uneori timpul de la semănat la răsărit e precizat : „Acasă cînd venea, / la jupîneasă privea, / o lună la ea ședea” și apoi pleca să vadă „semănăturile făcute, grîul de e copt, de-i pîrguit”[41]. Este desigur și aci aceeași exagerare, aceeași urare de bună reușită, care n-ar fi avut însă ce căuta în forma aceasta dacă s-ar fi practicat curent însămînțarea de toamnă, în tarlale desmiriștite, adică de o agricultură practicînd rotația și asolamentele agricole.

De altfel plugarul e arătat a avea și alte ocupații decît cele ale plugăriei. Deseori el pleacă la vînătoare, abătîndu-se doar întîmplător pe la locurile semănate : „Sus la munte a plecat, / sus la munte la vînat. / De vînat el n-a vînat, / ori și cît s-a sbuciumat... / dar degeaba n-a umblat, / căci în sine-a cugetat / și îndată mi-a plecat / la grîul cel negrăpat. / Și cum a sosit, / îndată a zărit / că grîul cel negrăpat / era mîndru și curat"[42]. Ia deci trei fire de grîu pe care le aduce acasă la soție, și cari „luminează casa".

---

[33] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 140.

[34] Marian, *op. cit.*, p. 26, 34.

[35] Tocilescu, *op. cit.*, 1476.

[36] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 139. Tot astfel : „după ce-l ararăm, / îl grăparăm / și grîu curat semănarăm, / grîu de vară, / făr'secară, / să răsară-n primăvară” (*ibidem*, p. 139). „Grîu de vară semăna, / grîu de vară fără secară, / arnăut de cel mai mare” (*ibidem*, p. 141). „Brazdă neagră-a răsturnat / și prin brazdă-a semănat / grîu mărunt și grîu de vară, / dee domnul să răsară” (*ibidem*, p. 145). „Brazdă neagră-a răsturnat, / grîu de var-a revărsat, / grîu de vară cu secară, să răsară pînă-n sară... / grîu mărunt arnăut”. Brazdă neagră răsturna, / grîu de vară semăna etc.”. „Grîu de vară, arnăut, / a dat domnul, s-a făcut” etc.

[37] G. Dem Teodorescu, *op. cit.*, p. 148 ; Marian, *op. cit.*, p. 38.

[38] Marian, p. 139.

[39] *Ibidem*, p. 145.

[40] Tocilescu, *op. cit.*, p. 1489.

[41] G. Dem Teodorescu, *op. cit.*, p. 154.

În afară însă de aceste realități ale vieții plugărești de toate zilele, care pot fi datate istoricește ca amintind situații de pe la mijlocul veacului trecut și care apar mai mult sau mai puțin confuz, mai este încă o realitate, pe care poezia populară se ferește cu tot dinadinsul a o pomeni în *Plugușor* : este lupta cu boierul stăpîn al moșiei.

Faptul e ușor de înțeles : *Plugușorul* e o descriere idealizată, potrivită unui prilej de sărbătoare, visînd despre o agricultură ideală, adică așa cum își dorea să o poată face săteanul : o agricultură liberă, fără boier stăpîn, pe pămînturi infinit întinse, cu boi buni, cu pluguri bune, cu sămînță bună, fără angaralele, frămîntările și durerile vieții reale.

Se amestecă desigur și o amintire idealizată a unor vremuri încă mai vechi, cînd bogăția săteanului erau vitele, cînd pămîntul era tot izlaz și agricultura se făcea „pe alese", în mici petece mutătoare, iar nu ca în ultimile secole, cînd moșia era a boierului, care o deștelenea și o punea sub plug în întregime.

Adevărul istoric este că procesul de deștelenire a cîmpurilor s-a făcut în condițiile satului aservit, deci cu o țărănime care lupta împotriva unui boier care revendica o cît mai mare suprafață agricolă, muncită cu claca țăranilor. Lumea fără boier, lumea izlazurilor nesfîrșite, puse în lucrare de țăranii liberi, era deci doar o lume de vis, pe care zadarnic o dorea înfăptuită aevea țărănimea noastră de pe acele timpuri de cînd datează amintirile *Plugușorului*.

ETHNOGRAPHIC COMMENTS ON THE THEME OF *PLUGUȘORUL*

In his present historical and ethnographical investigation, the author is reconstituting some agricultural forms of yore, used by the Rumanians, on the basis of a thorough analysis (both in contents and language) of the "Plugușor", a custom consisting of a congratulatory verse recited on the New Year's Eve by children and young people, at the householders' doors.

In the author's opinion, the "Plugușor" includes a description of all the agricultural works, from the ploughing to the bread baking. The literary devices used in the "Plugușor" are mythical, madrigalian and satirical. This "colinda" comprizes however, also a lot of historically informative elements, which are very valuable for a reconstitution of the basic activity, the agriculture, in its remotest "itinerant" form, still in use at the beginning of the 19-th century.

---

[42] Marian, *op. cit.*, p. 39. Tot așa : „La lună, la săptămînă" pleacă la vînătoare cu gîndul „să dea însă și pe la a lui tarlale" să vadă de-i grîul mare. (Tocilescu, *op. cit.*, p. 1489.)

MUGUR MUGUREL

Contribuție la istoria cîntecului popular cu conținut social-agitatoric

GH. CIOBANU

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

8-I-1965

Cîntecul cu conținut social-revoluționar a jucat pretutindeni un puternic rol mobilizator în lupta de eliberare a maselor din exploatarea burghezo-moșierească. Înainte de organizarea mișcării muncitorești la noi în țară, care și-a făurit încetul cu încetul cu cîntec propriu, rolul acesta mobilizator a fost îndeplinit în ceea ce privește masa țărănească de cîntecul haiducesc. Desigur că acest cîntec nu are vigoarea cîntecului revoluționar muncitoresc, dar prin conținutul său, în care răsună setea de răzbunare și amenințarea directă la adresa ciocoiului exploatator, a contribuit la menținerea continuu trează a urii țărănimii împotriva exploatării feudale. El alcătuiește mărturia indiscutabilă că cei obijduiți nu se mulțumeau cu soarta pe care le-o hărăzeau cei puternici.

Cu tot conținutul lor protestatar și agitatoric, cîntecele haiducești nu au devenit totuși armă de luptă nici în mîinile părții celei mai avansate a burgheziei — deși au reținut atenția unora dintre intelectualii progresiști care au pregătit revoluția de la 1848 — și nici în mîinile mișcării muncitorești. Faptul se datorește, desigur, pe de o parte conținutului lor, iar pe de altă parte — ne referim la cîntecele haiducești din Oltenia, Muntenia și Moldova — stilului lor muzical liber, improvizatoric. Conținutul nu era în vederile lumii burgheze, după cum se înțelege, întrucît nu o interesa dezrobirea din exploatarea feudală a lumii țărănești; iar stilul muzical liber împiedica execuția în masă, motiv pentru care nu au fost adoptate nici de către mișcarea muncitorească.

Există totuși unele cîntece — deosebite ca structură de cele haiducești, și apărute în momente de maximă încordare socială — cîntate și

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 2, p. 161–170, București, 1965

de elemente burgheze dintre cele mai avansate, care au pătruns adînc în repertoriul țărănesc, și care au fost preluate mai apoi și de către mișcarea muncitorească. Un asemenea cîntec este *Mugur mugurel*, de care ne vom ocupa în articolul de față.

★

Mugur mugurel este printre puținele cîntece populare mai vechi care s-au bucurat de o puternică circulație, și care pot fi urmărite, în același timp, pînă către vremea apariției lor. Ce se știe despre originea acestui cîntec?

Printre numeroasele date privitoare la revoluția din 1821, C. D. Aricescu[1] a strîns unele care se referă la Ilarion, episcop al Argeșului, sfătuitor apropiat al lui Tudor Vladimirescu. În legătură cu acest Ilarion sînt primele date asupra originii cîntecului de care ne ocupăm. Pe scurt, se spun următoarele:

La o mare sărbătoare — unii susțin că întîmplarea ar fi avut loc la scurt timp după numirea lui Ilarion ca episcop al Argeșului[2] — notabilii rămîn surprinși că la sfîrșitul utreniei nu se cîntă doxologia. Unul dintre ei întreabă pe episcop pentru ce nu s-a cîntat, iar acesta-i răspunde: ,,Noi obișnuim s-o cîntăm la urmă''. Nu s-a cîntat doxologia, bineînțeles, nici la sfîrșitul slujbei. După ce s-a terminat, Ilarion i-a invitat pe toți în salonul episcopal. Aici, după cafea și dulceață, el dădu ordin unui favorit al său să cînte ,,doxologia cea nouă''. Acesta începu[3]:

Bate-i, Doamne, pe ciocoi,
Cum ne bat și ei pe noi.
Mugur mugurel.

Mai există și alte date care atribuie lui Ilarion paternitatea acestei creații[4]. Va fi mențiunea lui Aricescu originea celorlalte susțineri, sau acelea nu fac la rîndul lor decît să consemneze ceea ce s-a păstrat prin tradiție? Este foarte greu de spus! Un lucru pare totuși sigur, și anume: *Mugur mugurel* nu este creație țărănească ci orășenească, ieșită din mediul apropiat bisericii. Iată considerentele ce ne determină să-i atribuim această origine:

1. — Invocarea pedepsei dumnezeiești este mai specifică oamenilor bisericii — chiar cînd aceștia erau socotiți ,,volteriști'', cum i se spunea lui Ilarion — decît lumii țărănești care, după cum se vede, în cîntecele sale așteaptă mai puțin de la dumnezeu și mai mult de la propriile-i acțiuni.

---

[1] C. D. Aricescu, *Istoria revoluțiunii române de la 1821*, Craiova (1874). Vezi și *Documente privind istoria României. Răscoala din 1821*, vol. III (1960), indicele de nume.

[2] v. ,,Muzică și Poezie'', 1 (1935), nr. 1, p. 7.

[3] C. D. Aricescu, *op. cit.*, p. 54.

[4] v. D. Vulpian, *Balade, Colinde, Doine, Idyle*, Ed. culegătorului [1885], 12 (nr. 27). Se specifică: ,,Compusă de Ilarion Argeșiu, auzită de la Moș Puiu''. În articolul apărut în ,,Muzică și Poezie'' se spune că această ,,poveste'' a fost auzită ,,de la mulți bătrîni'' și că se află ,,însemnată într-un manuscris''.

Între

Oleoleo, ciocoi, ciocoi,
De te-aş prinde la zăvoi
Cu măciuca să te-nmoi...[5]

sau

Dar o da şi dumnezeu
D-o umbla şi plugul meu,
Să trag brazda dracului
La uşa bogatului ;
O brăzduţă d-ale sfinte,
Să ţie ciocoiul minte...[6]

şi

Bate, doamne, pe ciocoi
Cum ne bat şi ei pe noi...

este aceeaşi deosebire ca între sentimentele pe care le încearcă omul căruia i-a ajuns „cuţitul la os" din cauza exploatării, şi care este gata de acţiune, şi sentimentele unuia care dezaprobă total exploatarea dar, nefiind capabil de acţiune, se limitează la invocarea răsplăţii divine.

2. — Melodia are structură modală, şi chiar unele turnuri melodice apropiate de anumite cîntări psaltice în glasul al cincilea.

Pentru aceste considerente înclinăm să credem ca autor pe Ilarion însuşi, sau pe cineva din apropierea lui, aşa cum s-a transmis prin tradiţie timp de zeci de ani.

Fără discuţie, chiar numai aprobarea unui asemenea cîntec — ca să nu mai vorbim de crearea lui — de către un cap al bisericii era o atitudine revoluţionară pentru vremea aceea, cînd episcopiile stăpîneau moşii întinse, deci exploatau şi ele pe ţărani, şi cînd capii bisericii dispuneau de veniturile acestora. Faptul este explicabil însă dacă avem în vedere că răscoala din 1821 nu a avut ca scop numai îndepărtarea stăpînirii turceşti, ci a avut şi un puternic substrat social. Exploatarea moşierească crescuse într-una după pacea de la Kuciuk-Kainargi (1774), pe măsură ce crescuseră şi relaţiile comerciale — în primul rînd exportul de cereale — cu alte ţări decît Turcia. Această exploatare pe de o parte, pătrunderea ideilor revoluţiei franceze din 1789 pe de altă parte — Ilarion era socotit ca adept al ideilor antifeudale ale lui Voltaire, după cum am amintit — au dus la înfiriparea curentului în care poporul era considerat ca adevăratul făuritor al istoriei, nu clasa stăpînitoare. Se vede acest lucru clar din răspunsul pe care Tudor Vladimirescu îl dă unui reprezentant al clasei stăpînitoare : „...pre semne dumneata pre norod, cu al căruia sînge s-a hrănit şi s-a poleit tot neamul boieresc, îl socoteşti nimic şi numai pre jăfuitori-i numeşti patrioţi... Dar cum nu socotiţi dumneavoastră că Patria se chiamă norodul, iar nu jăfuitorii?"[7]. Dacă acestea erau părerile capului răscoalei de la 1821, aceleași trebuie să fi fost și ale celor mai apropiați sfătuitori ai săi; iar Ilarion al Argeșului a fost unul dintre „miniștrii" săi[8]. Așa fiind, este explicabil cum acesta a putut crea, sau îmbrățișa și lansa, un cîntec ca *Mugur mugurel*.

---

[5] *Doine, cîntece, strigături* (Biblioteca pentru toţi), ESPLA (1955), nr. 46.
[6] *Ibidem*, nr. 60.

Am insistat asupra presupusului autor și a momentului apariției acestui cîntec, pentru a avea în întregime istoria sa. În continuare vom căuta să-l urmărim legat de frămîntările masei țărănești.

Datorită conținutului său antifeudal și melodiei sale simple dar realizată din punct de vedere artistic, cîntecul a pătruns tot mai mult în mase, întinzîndu-se — din cîte cunoaștem pînă acum — pe o arie ce cuprinde: împrejurimile Aradului, sudul Transilvaniei, Oltenia, Muntenia, Moldova și ajungînd pînă în R. S. S. Moldovenească, după cum vom vedea.

Cît de repede s-a răspîndit, ne-o dovedește faptul că în anul 1828 se cînta, prin părțile mehedințene, cu textul[9]:

Mugur, mugur, mugurel,
Mugur, mugurel

Fă-te curînd măricel.
Mugur, mugurel.

Bate-i, doamne, pe ciocoi
Săracii de noi

Cum ne bat și ei pe noi
Săracii de noi.

C-a mai fost oștire-n țară
Săracii de noi

Și n-a fost așa povară
Săracii de noi.

Ultimele versuri se referă la faptul că în acel an ispravnicii, zapciii și subalternii lor — cinovnicii, cum li se spunea — au profitat de faptul că populația trebuia să depună la magazii fîn, orz și toate cele necesare războiului ce se purta de către armatele ruse împotriva turcilor. Cum le era obiceiul, aceștia sileau populația să dea însutit decît trebuia. Ceva mai mult, sătenii erau siliți prin bătăi să care proviziile necesare, pe timp de iarnă, nu numai cu carele ci și cu spinarea. În aceste condiții, țăranii așteptau cu nerăbdare ivirea mugurului, ca să se poată retrage în codru să se răzbune[10].

Tratamentul neomenos de a-i duce pe oameni cu sarcina în spate cale de zeci de kilometri a fost, probabil, general întrucît în altă variantă a aceluiași cîntec, culeasă din fostul județ Vlașca și publicată de Gr. Tocilescu [11], aflăm versurile :

---

[7] v. V. A. Urechia, *Istoria Românilor. Revoluțiunea lui Tudor Vladimirescu* (După documente noue), 1821—1822, tom. XIII, București (1901).

[8] v. *Documente... op. cit.*, vol. II, p. 105.

[9] Ion Ionescu, *Agricultura română din jud. Mehedinți*, București (1868), p. 252. Autorul citează aici un articol semnat de T. Strimbeanu și apărut „într-o foaie bucureșteană" în primii ani ai decadei a șasea a secolului trecut.

[10] *Ibidem*, p. 253.

Că ne-am săturat de iarnă
Și de greutate-n țară,
Cărînd fîn cu sarcina
Și lemne cu crosnia...

După anul 1828, nu mai întîlnim cîntecul *Mugur mugurel* cu textul inițial decît în decada a noua a secolului trecut. A. Pann publică totuși acest text, puternic neoanacreontizat în 1837 [12], păstrînd numai începutul, iar în 1852 publică același text și cu melodie, prima dată cînd luăm cunoștință de ea [13]. Melodia va circula cu acest text prin diferite manuscrise cu notația psaltică, iar după anul 1900 prin diferite reviste și tipărituri. Aceasta nu înseamnă însă că textul prim, cu conținut social, a dispărut, ci culegătorii burghezi l-au evitat pur și simplu din cauza conținutului său. Aria de circulație întinsă, ca și vehicularea altor texte : de școală [14], lirice [15], de stea [16], de vicleim [17] sînt dovada cea mai bună că melodia — și o dată cu ea și textul inițial, cum dovedesc culegerile inedite care se află în Arhiva Institutului de etnografie și folclor — a circulat continuu în popor.

Urmărirea variantelor cunoscute din tipărituri dovedește că *Mugur mugurel* s-a bucurat de circulație mai intensă tocmai în perioadele de ascuțită contradicție socială, ceea ce dovedește rolul agitatoric pe care l-a jucat acest cîntec. Astfel, intensificarea exploatării după împroprietărirea din 1864, cînd țăranul primește pămîntul cel mai rău sau nu primește nimic, cînd nu mai putea lucra atît cît ar fi vrut și ar fi putut, și cînd, prin legea „tocmelilor agricole” din 1866, înăsprită încă în 1872, este supus muncii silnice, „mai odios de silnică încă decît altădată”, după cum recunoaște însuși un reprezentant al burgheziei [18], duce inevitabil la o încordare din ce în ce mai mare care-și va găsi concretizarea în mișcările masei ţărăneşti care încep în 1888 şi care vor culmina cu răscoala din 1907. Această frămătare face ca *Mugur mugurel* să capete o circulaţie mai intensă, să fie răspîndit nu numai din gură în gură ci să pătrundă şi în tipărituri. Astfel D. Vulpian publică varianta ce urmează[19]:

---

[11] Gr. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, București (1900), p. 392 ; Vezi și *Doine, cîntece, strigături, op. cit.*, p. 63 ; *Flori alese din lirica populară* (Bibl. pt. toți, nr. 49), ESPLA (1960), p. 76.

[12] A. Pann, *Poezii deosebite sau Cîntece de lume.* [București, 1837], p. 8.

[13] Idem, *Spitalul Amorului sau Cîntătorul Dorului*, Ed. a II-a, broșura a 5-a, București (1852), p. 144. Vezi și A. Pann, *Cîntece de lume*, ESPLA (1955), p. 147.

[14] BARPR Ms. 3497 (G. Ucenescu), Cîntul 205 (p. 386) : „Compus pentru școlarii mei a-l cînta la Maialul 1847” ; I. Crișan, *Din repertoriul școalei din Săliște*, Cluj (1922).

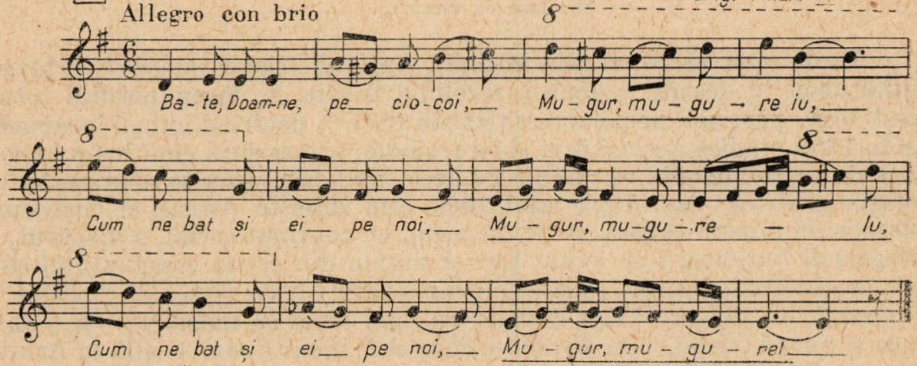
[15] Biblioteca muzicală „Lira Română”, nr. 14 ; Năstase Ionescu, *Collecțiune de cântece naționale*, I, p. 9 ; Dr. M. Friedwager, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, Würzburg, Konrad Triltsch (1940), p. 38, p. 58 ; „Izvorașul”, 7 (1928), nr. 1—4 ; 15 (1936), nr. 9, p. 309 ; Disc His Master's Voice I. B. 183 (Am fost la trei vrăjitori. Cîntă Atena Totocea cu taraful Mitică Mîță). Alte numeroase variante se găsesc în Arhiva Inst. de etn. și folclor.

[16] C. Brăiloiu, *Colinde și cîntece de stea*, București (1931), p. 46 ; *Ateneul popular Tătărași*, Iași (1926) ; G. Breazul, *Colinde* (Cartea Satului 21), București, f. d., p. 286 ; Același, *Patrium Carmen*, p. 219.

[17] C. Brăiloiu și H. Stahl, *Vicleimul din Tg. Jiu*, extras din „Sociologia românească”, 1 (1936), nr. 12, p. 19, 30, 33, 34.

[18] v. Radu Rosetti, *Pentru ce s-au răsculat țăranii*, București (1908), p. 44.

Ex. 1


Allegro con brio
În orig. finala !
8
Ba - te, Doam-ne, pe cio - coi, Mu - gur, mu - gu - re iu,
Cum ne bat și ei pe noi, Mu - gur, mu - gu - re lu,
Cum ne bat și ei pe noi, Mu - gur, mu - gu - rel

În continuare, textul este următorul:

Şi du-i, Doamne, peste munţi,
Să umble goi şi desculţi,
Să-i văd, Doamne, flămînzi, goi,
Cum ne-au mîncat ei pe noi;
Să-i văd slugi pe la străini,
Că mult sînt cu noi haini.
Să roage pe Dumnezeu
Să-i scape de chinul greu;
Iar tu, Doamne, să-i trăzneşti,
Inima să-mi răcoreşti.

Este varianta cu conţinutul social cel mai puternic, din cîte cunoaştem. Din el se desprinde limpede pe de o parte cît de puternică era exploatarea moşierească, iar pe de altă parte cît de mare era nemulţumirea ţărănimii. Dacă o asemenea variantă de text a putut fi culeasă de Vulpian, el însuşi moşier şi în legături cu fosta curte domnească, înseamnă că se bucura de o circulaţie foarte puternică.

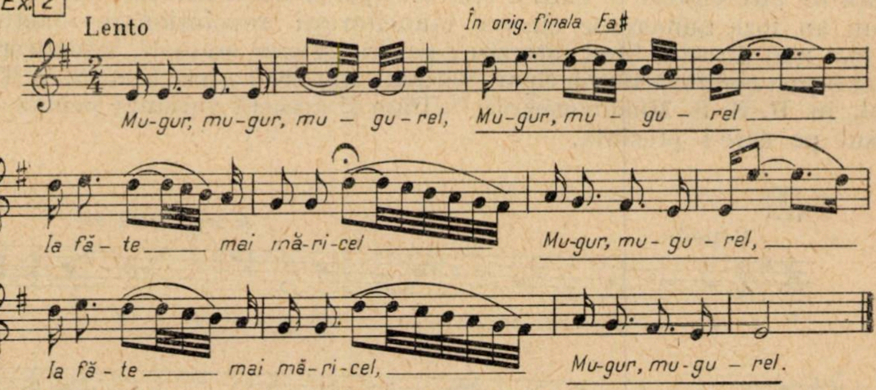
În acelaşi timp cu D. Vulpian a cules cîntecul şi G. Dima care l-a prelucrat, între 1883—1889, pentru voce şi piano [20]. Piesa a plăcut elementelor progresiste orăşeneşti care frecventau sălile de concert. Aşa se face că editorul bucureştean Const. Gebauer propune lui Dima în 1892 să-i tipărească această piesă. În 1893, *Mugur mugurel* apare tipărit în aranjamentul lui Dima [21]. Melodia este variantă apropiată a celei publicate de D. Vulpian, după cum se poate vedea:

---

[19] *Op.* şi *loc. cit.* Faţă de original, am adus unele corecturi felului de aşezare a textului sub melodie şi am îndepărtat salturile de 7-*mă* şi de 9-*nă* de natură instrumentală.

[20] v. Ana Voileanu-Nicoară, *G. Dima. Viaţa. Opera*, ESPLA (1957), p. 158.

Ex. 2


Lento
În orig. finala Fa#
Mu-gur, mu-gur, mu – gu – rel, Mu-gur, mu – gu – rel
la fă – te mai mă-ri-cel Mu-gur, mu – gu – rel,
la fă – te mai mă-ri-cel, Mu-gur, mu-gu – rel.

Textul, în continuare, este următorul:

Că ne-am săturat de iarnă
Şi de greutăţi în ţară.
Bate-i, Doamne, pe ciocoi
Cum ne bat şi ei pe noi.
Vino, scumpă primăvară,
Şi ne adă bine-n ţară.

Deşi mai puţin viguroasă decît varianta Vulpian, în ceea ce priveşte conţinutul literar, varianta Dima s-a bucurat de o circulaţie mult mai mare, atît prin tipărituri [22] cît şi pe calea patefonului [23].

Din anul 1904 avem o altă variantă ce are acelaşi text ca varianta Dima [24]. Mai există şi alte mărturii cum că acest cîntec a circulat intens înainte şi după anul 1907 [25]. Cu textul de care am vorbit pînă acum n-a mai apărut însă decît prin anul 1936. Aceasta se datorește, mai mult ca sigur, acțiunii burgheziei. Nu avem dovezi certe, credem însă că a fost intenționat trecut sub tăcere tocmai pentru conținutul său protestatar. Față de alte cîntece — cum a fost cel apărut după răscoala din 1907, și cum au fost numeroase cîntece muncitorești revoluționare — acțiunea a fost mai directă, fiind interzise; pentru *Mugur mugurel*, interzicerea a luat forma nedifuzării prin tipar. Varianta din 1936 a fost tipărită la Tiraspol, în R. S. S. Moldovenească [26]. Dăm și această variantă pentru interesul pe care-l prezintă.

---

[21] George Dima, *Mugur mugurel. Doină*, Const. Gebauer, Bucureşti, f.d.

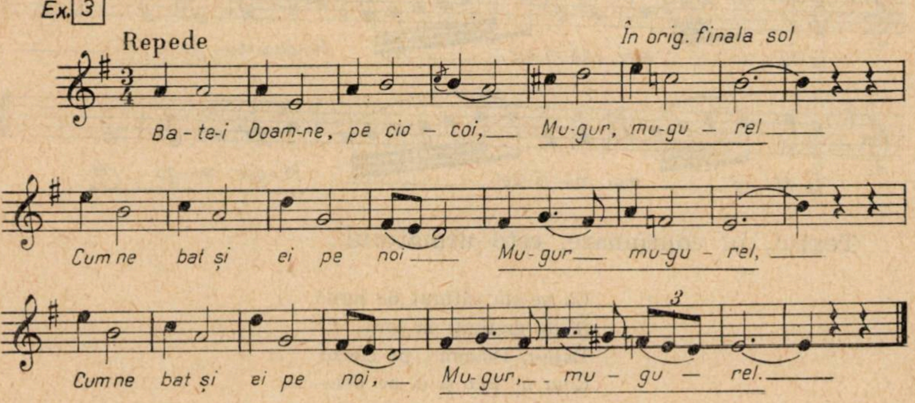
[22] v. T. Popovici, *Cîntece naţionale pentru 2 voci egale*, Sibiu (1920), p. 55.

[23] Odeon A. 199112 a, *Mugur mugurel* (Dima). Mitică Constantinescu acomp. de pian; Odeon A. 199191 b, *Mugur mugurel* (Dima). Natalia Zăvoianu acomp. la pian de Alex Leon; Odeon A. 199708 b, *Mugur mugurel* (Dima). Arnold Georgewsky acomp. de orchestră; His Master's Voice AM. 2005, *Mugur mugurel* (Dima). Olga Solomoneanu acomp. de pian; Polydor L. 40162, *Mugur mugurel* (Dima). Lydia Bobici acomp. de pian.

[24] v. N. Severeanu, *Colecţiuni de cîntece naţionale, bătrîneşti şi călugăreşti*, aranjate pe muzică orientală, broşura I, Buzău (1904), p. 26.

[25] La pr. Z. Bîlbîie din Bucureşti există un manuscris de pe la 1872 în care se află *Mugur mugurel* cu textul lui A. Pann. Emilia Comişel, profesoară la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, fostă cercetătoare principală la Institutul de folclor, a cules două variante de la Gheorghe şi Maria Comişel. Prima a fost auzită prin 1895 la un lăutar din com. Rîncezi (Teleajen, Ploieşti), iar a doua a fost auzită prin 1910 la un cerc de muzică din Ploieşti; fără text a apărut în P. Elinescu, *Colecţiune de cîntece populare arangeate pentru flaut*, II, Bucureşti, f. d.

Ex. 3



Și-i alungă peste munți,
Să-i văd goi, să-i văd desculți,
Ca să-i văd flămînzi și goi.
Chinuiască-se mereu,
Să nu mai scape de rău.
Iar tu, Doamne, să-i trăsnești,
Inima să-mi răcorești.

Dar dacă după 1907 a circulat prea puțin prin tipărituri, *Mugur mugurel* a circulat intens pe calea orală, dat fiind faptul că exploatarea nu a încetat decît după instaurarea guvernului democratic la 6 Martie 1945, care legiferează reforma agrară înfăptuită în practică de țărănime, ajutată de aliatul și conducătorul său firesc, clasa muncitoare. Dovada circulației intense ne-o face materialul inedit, aflat în Arhiva Institutului de folclor, care este cules atît înainte de 1944 cît și după aceea.

Dăinuirea în timp, și conținutul său protestatar, au făcut ca textul să fie contaminat — s-a ajuns deci la noi realizări — cu versuri din cîntece haiducești. Astfel, într-un text cules în anul 1935 [27] găsim versurile

---

[26] *Cîntec popular moldovenesc*, Tiraspol, 1936.

[27] Arhiva Inst. de etnografie și folclor, Fg. 4587 c (Iancu Jianu, Balș, Oltenia).

Mugurel cu foaia lată,
Ce bine-mi prindeai o dată :
M-ascundeam sub foaia ta,
Potera nu mă găsea.

În marea majoritate a variantelor, — inclusiv a celor cu conținut liric neoanacreontic — întîlnim invocarea primăverii. Dacă în unele variante nu este clar scopul acestei invocări, în altele se vede clar, ca în textul următor [28] :

Primăvară, mama noastră,
Ia zăpada de pe coastă
Și bruma de la fereastră,
Căci ne-ajunge-atîta iarnă
Și de greutăți din țară ;
Ne-ajunge de-atîtea munci
Și de-atîtea suferinți.
Căci de cînd-s boieri la noi,
Nu vezi om cu patru boi
Și văduvă cu cinci oi !

Aici nu mai este vorba de așteptarea primăverii pentru a scăpa de greutățile iernii, ci pentru a putea lua calea codrului.

O altă variantă ne dezvăluie părerea masei asuprite și exploatate pe de o parte față de acapararea bogățiilor țării, prin mijlocirea guvernanților, de către trusturile străine, iar pe de altă parte de luxul ce se făcea cu uniformele ofițerești [29] între cele două războaie mondiale :

Ardă-vă focul, ciocoi,
Că ne-ați vîndut țara voi...
Ați umplut lumea de biruri
Și pe ofițeri de firuri ;
Ați întors legea pe dos,
L-ați supărat pe Hristos !

După 1944, cîntecul s-a bucurat din nou de o largă difuzare pe calea tiparului. Muncitorimea, care-l utilizase și în ilegalitate — după cum declară unii ilegaliști [30] — îl cîntă alături de țărănime în lupta acesteia împotriva rămășițelor feudale. Așadar, *Mugur mugurel* care s-a născut din lupta împotriva exploatării moșierești pe timpul mișcării din 1821, și care a răsunat cu intensitate în toate momentele de ascuțită luptă, a fost prezent și la ultima lovitură dată exploatării moșierești.

---

[28] Arhiva Inst. de etnografie și folclor, Fg. 1506 b. (Priboeni, Muscel, Argeș).

[29] Cules de autorul articolului de față în iunie 1949, de la lăutarul Anghel Stratan din Băcești (Negrești, Iași).

[30] Asemenea date a cules colectivul de cercetare a cîntecului muncitoresc revoluționar, din cadrul Inst. de etnografie și folclor, alcătuit de Eugenia Cernea și N. Rădulescu.

De-acum încolo, melodia acestui cîntec se va cînta mai ales cu texte lirice, dar şi cu vechiul text pentru a aminti făuritorilor socialismului că construiesc pentru ei, nu pentru cei ce secole în şir ,,s-au hrănit şi s-au poleit'', ,,cu sîngele'' oamenilor muncii.

MUGUR MUGUREL

AN CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF PEOPLE'S SONGS HAVING A SOCIAL-AGITATIONAL CONTENTS

The author follows up the life of a folk-song known — from its refrain — by the name of *Mugur Mugurel*. The song came into being in the cities in the midst of the people who prepared and unleashed the revolutionary movement of 1821 which aimed at the country's social and national liberation. The Rumanian Principalities were at the time under Turkish suzerainty. The original text contains a vigorous protest and challenge against the feudal landlords who exploited the peasant masses :

Upon the lords bzing down your rod
As they upon us do, of God !
Mugur Mugurel.

As time went on, the tune spread throughout the territories inhabited by Rumanians, accompanying also texts differing from the original version such as lyrical songs, Christmas carols, "Nativity" verses, didactic texts. One of the most significant features of this song — which the author lays stress upon and illustrates by several examples — is the symptomatic fact that whenever social contradictions become more acute, the circulation of the song, in its 1821 version, grows more intense. This tends to prove — as the author points out — that the song *Mugur Mugurel* has been, in the course of over a century, a powerful and steady instrument of protest and agitation, serving to rally the masses in their struggle for social liberation.

PROCEDEE POPULARE DE OBȚINERE A VARULUI ÎN ZONA BICAZULUI

RADU O. MAIER
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

11-I-1965

În cele ce urmează ne propunem să prezentăm unele aspecte privitoare la prelucrarea populară a pietrei de var în zona Bicazului, a procedeelor tehnice de lucru, a uneltelor de producție, a organizării meșterilor vărari, a drumurilor de transport și a valorificării produselor.

Articolul de față se bazează pe materialele culese în satele care intră în zona Bicazului, cît și în unele sate din regiunile limitrofe. Astfel, s-au făcut cercetări pe Valea Bistriței, în localitățile : Sabasa, Broșteni, Barnar și Chiril. De asemenea, pe rîul Neagra în Dîrmoxa, iar în zona de sud a Bicazului, cercetarea noastră a cuprins localitățile : Tașca, Neagra, Bicazul Ardelean, Tulgheș, Lunca, Țepeșeni, Bicăjel, Bicaz-Chei, Dămuc și altele.

Zona cercetată este o zonă de munte nepropice agriculturii. Aici agricultura se face numai în jurul casei, la poalele muntelui, unde de obicei se află așezat și satul. De aceea, populația, în marea ei majoritate, se ocupă cu lucrul la pădure : prelucrarea lemnului sub diferite forme ca : scînduri, șindrilă, butnărit, dulgherit etc. Categoria celor ce lucrează la pădure este împărțită în două : unii lucrează efectiv la tăiatul, căratul și corhănitul lemnului, iar alții la transportul cu plutele. O categorie cu totul deosebită o constituie aici vărarii. Vărarii trăiesc în sate despre care se poate spune că sînt „specializate în vărărit", așa după cum vom vedea că sînt cei din Bicazul Ardelean, Bicaz-Chei, Țepeșeni, Bicăjel etc.

În zona Bicazului, vărăritul a început să constituie o îndeletnicire mai intensă într-o perioadă mult mai apropiată de zilele noastre, pe la mijlocul secolului trecut, ori chiar către sfîrșitul acestuia, spre deosebire de alte zone, unde vărăritul constituie o ocupație străveche.

Vom căuta în cele ce urmează să ne referim îndeosebi la satele unde acest meșteșug este puternic dezvoltat. Astfel, vom lua drept etalon satul

Bicazul Ardelean, Bicaz-Chei, Damuc, iar la nord Dîrmoxa, unde ocupația de bază a sătenilor este vărăritul, fără însă a putea spune că alte ocupații lipsesc cu desăvîrșire. Credem că nu este lipsit de interes a preciza că și aici, ca și în alte părți ale țării, sînt sate specializate care se ocupau intens cu producerea varului [1]. În zona Bicazului specializarea satelor a fost favorizată pe de o parte de existența uriașului masiv calcaros al Cheilor Bicazului, Cheilor Bărnarilor etc., iar pe de altă parte de lipsa unei agriculturi dezvoltate. Inițial, aceste masive muntoase au servit ca materie primă meșteșugarilor populari în trecut, iar în anii puterii populare ca materie primă pentru uriașa fabrică de ciment din Bicaz, cît și pentru cuptoarele mari, specializate, ale industriei noi socialiste.

Dacă facem o statistică a *gropilor de var* [2] (astfel sînt numite cuptoarele din zonă), vedem că în Bicazul Ardelean numărul lor ajunge la 26 de bucăți, în Dămuc variază între 12—25 (datorită trecerii muncitorilor în sectorul socialist, așa că în ultima vreme au fost părăsite 13 gropi, rămînînd în funcție doar 12), în satul Neagra sînt 6, în Dîrmoxa 11 gropi, iar în Bicaz-Chei 18 gropi de var.

SCOATEREA PIETREI DE VAR

În ceea ce privește topica, spre deosebire de alte zone ale țării unde locurile din care se scoate piatra de var sînt denumite *vărării*, în zona Bicazului întîlnim în fiecare sat alte denumiri. Astfel, în Bicazul Ardelean și Bicaz-Chei locul este numit ,,Piatra Surducului'' sau ,,Surduc'', ,,Gura Șugăului'' etc. Cei din nordul zonei scot piatra de var din *țancuri* (stînci exterioare), din așa-numitele *Cheile Bărnarului*, care se găsește în blocuri numite și *stane de piatră*. Cei din Dămuc aduc piatra de var din locul numit ,,*Piatra Luciului*''.

În ceea ce privește tehnica extrasului pietrei de var se procedează la fel ca și în alte regiuni ale țării. Piatra se scoate din stîncă de la suprafața solului, ori se sapă gropi adînci în pămînt pînă se ajunge la piatra de var (țancurile din adîncimea pămîntului).

Piatra de var este transportată pînă la cuptor cu *cotiuga*, cu *căruța cu ladă* sau *căruța cu corlată*, care sînt vehicule cu roți mici, cu lăzi alcătuite din bîrne pentru pus piatra de var în ele. Corlata se face pentru ca transportul pietrei să reziste la drumurile dificile de munte și pietrele de var să nu fie zvîrlite din căruța în mers (fig. 1).

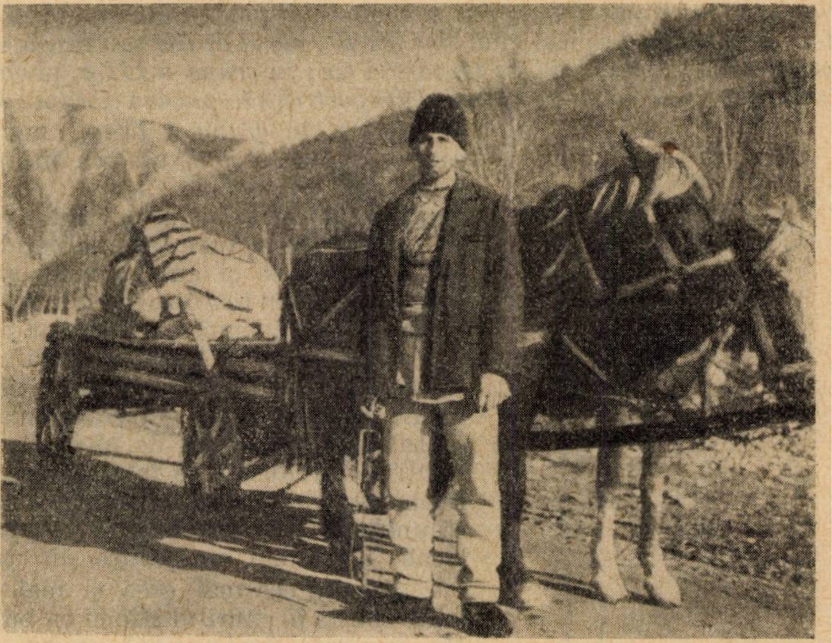
La scoaterea pietrei de var din *țancuri* ori *cariere* și la spartul pietrei lucrează numai bărbații; femeile și copiii ajută uneori la clăditul cuptorului.

Uneltele întrebuințate de vărarii din zona Bicazului pentru scosul pietrei de var se pot împărți, după întrebuințările lor, în mai multe grupe: în *grupa I*, uneltele cu care se sparge și se găurește piatra, cum sînt *penele*

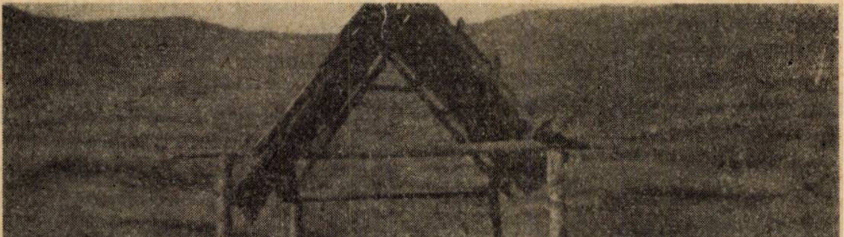
---

[1] Ca de exemplu satul Buceș-Vulcan, După Piatră etc., din Munții Apuseni.

[2] Groapă de var = cuptor de ars var, în termen local.



a)



b)

Fig. 1. — *a*) căruță cu „corlată'' *b*) căruţă cu ladă.

de fier, pentru crăpat și *burghiul* sau *sfredelul* pentru dinamită ; în *grupa a II-a*, uneltele de despicat cum sînt *icurile*, *parul de fier* sau ranga simplă, *ranga piciorul caprei*, *guri de topoare* și *tîu* ; în *grupa a III-a*, uneltele de lovit cum sînt *barosul mare*, *ciocanul de spart*, *tîrnăcopul* sau *ciocanul de spart la pămînt* ; în *grupa a IV-a*, uneltele cu care se dă foc explozivului cu fitilul, *acul de introdus fitilul* în *„gura” făcută cu burghiul*, *bătătorul* în jurul fitilului (fig. 2).

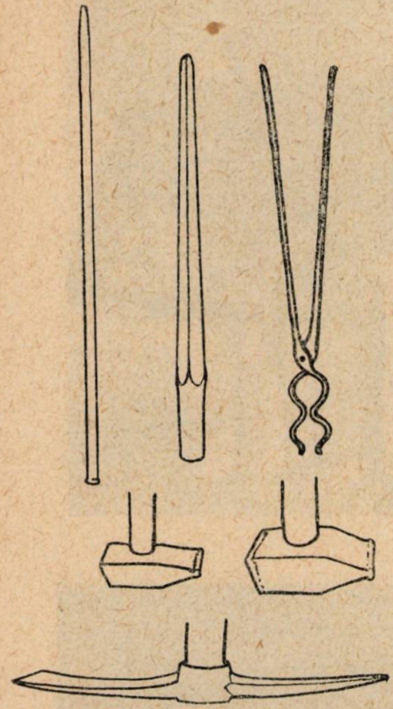


Fig. 2. — Unelte de vărărit din zona Bicazului.

Uneltele pe care le-am clasificat mai sus sînt simple și au denumiri aproape asemănătoare în toată zona cercetată. Aici varietatea în denumirea uneltelor nu este aceeași ca în Munții Apuseni, în primul rînd din cauza apariției mai recente a îndeletnicirii vărăritului. La aceasta se adaugă și faptul că terminologia de aici este strîns legată de produsele de fabrică care au influențat-o. Se observă și de data aceasta că unele unelte sînt făcute de meșteșugarii locali, iar altele cumpărate din comerț.

Munca cea mai grea și mai istovitoare constă în găuritul stîncii cu burghiul. Un om poate găuri manual cca. 60—80 cm pe zi. Încît, ca să scoată piatră pentru un cuptor are nevoie de 5—6 zile numai pentru a face găurile necesare introducerii explozivului. În munca la cariera unde se întrebuințează explozivul trebuie o mare atenție și stăpînire a tehnicii de lucru. Explozivul trebuie introdus în aceste găuri în cantități foarte mici. În caz contrariu, piatra este sfărîmată prea mărunt și nu mai este bună pentru clădit în cuptor. Piatra extrasă cu exploziv *se pușcă* în așa fel încît uneori să fisureze țancul cît mai mult, dar să nu îl sfarme complet, să nu îl *zdruncene*. După aceasta, cu instrumentul numit piciorul de capră, materialul spart este rostogolit în bulgări mari și încărcat în cotiugi pentru a fi transportat la cuptor.

GROPILE DE VAR — VĂRĂRIILE — CUPTOARELE DE VAR

Termenul cel mai frecvent întrebuințat pentru denumirea cuptorului de var este *groapa de var*, dar există și alte denumiri locale tot atît de frecvente în aceste sate specializate în vărărit. Locul unde se construiește de obicei groapa de var trebuie să fie în pantă, cu gura spre povîrniș.

În zona Bicazului întîlnim trei tipuri distincte de gropi de var :

Primul tip, gropile de var de formă cilindrică din zona Bicazului Ardelean, Bicaz-Chei, Țepeșeni, Lunca, Bicăjel, Dămuc etc.

Tipul II, cuptoarele de formă tronconică răsturnate cu baza mică la sol și baza mare sus, în zona de nord a Bicazului, la Dîrmoxa.

Tipul III, cuptoarele de var semi-sferoidale, cu partea inferioară și cea superioară avînd aceleași dimensiuni, iar partea de la mijloc a cuptorului fiind mai mare ca diametru; acest tip este întîlnit în partea de nord a zonei, în localitatea Barnar din comuna Broșteni (fig. 3 a, b, c).

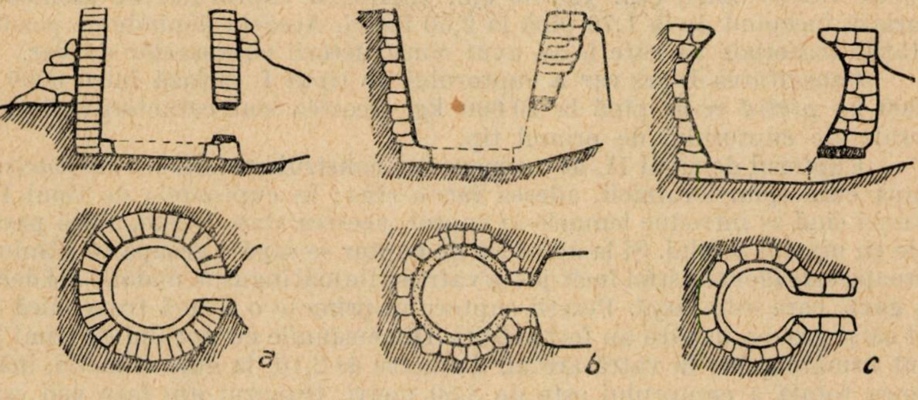


Fig. 3. — Cuptoare de var: *a*) cuptor de formă cilindrică; *b*) cuptor de formă tronconică răsturnată; *c*) cuptor de formă sferoidală.

În prezentarea gropilor de var în zona Bicaz am urmărit alt criteriu de clasificare decît în clasificarea „camnițelor" (cuptoare de var) din Munții Apuseni. Clasificarea a fost făcută după forma gurii și a construcției [3], pe Valea Bistriței clasificarea a urmărit forma interioară a gropii de var după modul ei de construcție.

Construcția gropii de var în zona Bicazului începe cu clădirea părții de jos a gropii, prin săparea ei în pămînt la o adîncime de maximum un metru. Această parte a gropii este numită *vatra cuptorului*. Apoi de la solul gropii se pornește cu clăditul pereților vărăriei. Trebuie amintit faptul că pe lîngă cuptoarele de ars varul făcute din *piatră neagră de rîu*, în Bicazul Ardelean, dinaintea primului război mondial au început să se clădească și cuptoare din cărămidă arsă, element nou în tehnica construcției populare a cuptoarelor de var la sate.

Gropile de var sînt semiîngropate în pămînt. Partea superioară a cuptorului se clădește pe măsură ce părțile din jur se umplu cu grămezi mari de bolovani, care țin zidul interior al gropii în timpul clăditului. Aceste grămezi laterale de bolovani cresc o dată cu zidul cuptorului de ars varul. Cînd s-a ajuns la înălțimea dorită a cuptorului, sus se face o mică platformă pentru a se putea umbla și lucra în timpul încărcării cuptorului cu piatră. În față, la gura cuptorului există un loc special amenajat în forma unui trapez numit *la gură*, unde se pun lemnele pentru foc. Deschizătura acestui trapez variază cîteodată de la cuptor la cuptor, de la un metru și jumătate pînă la trei metri. Cuptoarele din microzona Bicazului Ardelean, Bicaz-Chei, Dămuc, Bicăjel, Țepeșeni au aproximativ aceleași dimensiuni.

---

[3] Vezi R. O. Maier, *Vărăritul, o străveche ocupație a locuitorilor din Munții Apuseni*, comunicare ținută la Congresul de antropologie și etnografie de la Moscova, august 1964.

Cuptorul de tipul I este rotund la gură și la bază, are o formă cilindrică care variază între 1,50—2,30 metri. Gura prin care se introduc lemnele în foc poate fi rotundă, în formă de potcoavă și pătrată, iar dimensiunile relativ mici, cca. 40—50 cm. Înălțimea cuptorului de asemenea variază începînd de la 1,70 pînă la 2,50 metri. Aceasta depinde de posibilitățile materiale pe care le-au avut constructorii cuptoarelor de var.

Capacitatea de ars var a cuptorului de tipul I variază între 6000—7000 kg *piatră verde* pînă la 10 000 kg. Acestea sînt caracteristicile generale ale cuptorului de primul tip.

Cuptorul de tipul II, de asemenea se construiește într-un *loc potrivit*, după cum spun localnicii, adesea *într-o rîpă*; în cuptoarele de tipul II, atunci cînd se introduc lemnele în cuptor, acestea stau drepte, adică paralele cu nivelul solului. Și la acest tip de cuptor se sapă o groapă în pămînt. Groapa este făcută astfel încît jos la vatră să fie mai îngustă, mai *strîmtă* decît la gură, care este *largă*. Pereții cuptorului primesc o formă tronconică la fel ca și groapa în care au fost clădiți. Dimensiunile cuptorului de tipul II sînt următoarele : la vatră are un diametru de 2,10, la gură 3 metri, înălțimea totală a cuptorului este de 3,50 metri, trapezul din fața ușii este înalt de 2,10 metri și lat de 1,20 metri. Ușa prin care se pun lemnele în foc are o ramă metalică, înaltă de 0,90 m, lată de 0,45 metri. Capacitatea gropii de ars piatră de var variază și aici între 7, 10, 11 mii kg piatră verde nearsă. Pereții cuptorului la acest tip sînt clădiți dintr-o piatră neagră de rîu care nu pușcă (explodează) în timpul arderii.

Cuptorul de ars var, de tipul III, de asemenea se construiește într-o coastă de deal, într-o rîpă, în fața căruia se poate ajunge ușor cu căruța cu piatră pentru descărcat și încărcat. Principiul de construcție este același ca și la primele tipuri : se sapă o groapă în pămînt în care se clădește cuptorul, adică mai bine-zis pereții interiori ai cuptorului. Pereții se construiesc tot din piatră neagră de apă, care nu pușcă la ardere. Nici acest tip de cuptor nu se ridică mai sus de suprafața solului.

Dimensiunile cuptorului de tipul III sînt următoarele : la vatră are un diametru de cca. 2 metri, sus la gură tot 2 metri, iar diametrul la jumătatea cuptorului este de cca. 2,60 m, înălțimea totală a cuptorului pînă sus este de cca. 3 metri. Capacitatea cuptorului variază între 10 000 și 20 000 kg, deci este mai mare decît primele două tipuri. Gura la acesta este aproape de aceleași dimensiuni ca și la primele, înălțimea de cca. 0,60 metri, lățimea de 0,40 metri.

În ceea ce privește denumirile anumitor părți ale cuptorului se observă și aici o oarecare variație în terminologie : astfel, vatra pe care arde focul în Bicazul Ardelean se numește *tigaie*, în Țepeșeni *vatră tigaie*, în Dămuc simplu *vatră*, în Dîrmoxa *vatra focului*, iar în Bărnar *grătari*. În privința pragului cuptorului, acesta are următoarele denumiri : *vatră*, *talpă*, *picior*, *vatra zidului*, *prag*, nume ce variază de la sat la sat.

Clăditul pietrei în groapa de var se face după anumite reguli : în primul rînd piatra se *dumnică*, se *zdruncenă* în *mîțîțică* (ceea ce înseamnă părţi mici) şi *mare*. După această operaţie se trece efectiv la clăditul cuptorului de var. Drept bază a clăditului pietrei în cuptorul de var serveşte pragul, piciorul etc., pe el se clădeşte piatra mică la început, apoi piatra mai mare ori *bolohanii*, cum este numită piatra. Piatra se clădeşte sub forma unei bolţi asemănătoare cu a cuptoarelor de copt pîine. Piatra mîţîţîcă se pune jos unde focul bate mai puţin, iar piatra mare, bolohanii, sus, iar sus de tot, pentru a menţine bolta, se aşează în centrul ei, în orificiul rămas liber, o piatră ascuţită la un capăt, de formă conică, numită *par*. Parul are menirea de a presa prin greutatea şi mărimea sa în pereţii bolţii pentru a nu se surpa. Peste boltă se pune după aceea piatră de diferite mărimi pînă se umple locul gol, rămas după construcţia boltei. După ce cuptorul a fost umplut pînă la partea lui superioară capătă forma unei *căpiţe de fîn*, înălţime care variază între 0,50 metri — 0,70 metri.

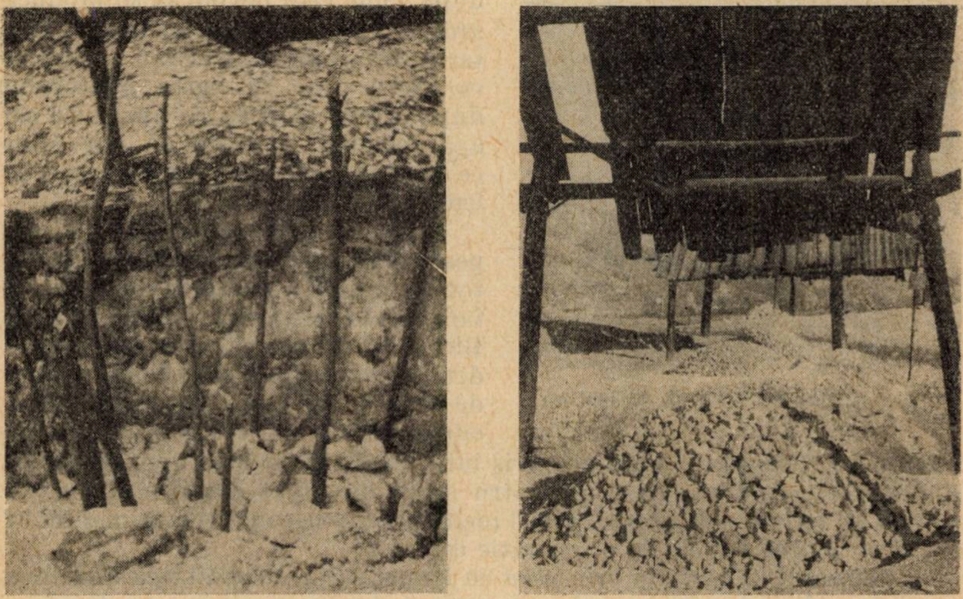


Fig. 4. — Cuptoare de var : *a*) cu răsuflători ; *b*) fără răsuflători.

În partea de nord a zonei Bicaz, clăditul se face după alte reguli. De exemplu, în Dîrmoxa clăditul porneşte tot din acelaşi loc, de pe *vatra zidului*, dar cu pietre de aceeaşi mărime. Aici se face selecţionarea numai a pietrelor mari. Dar mai există şi o altă tehnică de clădit a pietrei cu ajutorul aşa-numitelor *răsuflători* în poziţie verticală care variază între 20—30 de bucăţi. Răsuflătorile sînt nişte crengi ori tulpini de copaci subţiri de la 5 la 10 cm diametru, care se introduc în cuptor de jur împrejur cît şi la centrul acestuia. Răsuflătorile susţin piatra de var pe ele şi în felul acesta se face bolta necesară pentru arderea varului. În centrul cuptorului există o răsuflătoare ceva mai mare, care are capătul de jos sprijinit în vatra focului, iar celălalt capăt iese în extrema cealaltă a cuptorului (fig. 4).

După ce se dă foc cuptorului, lemnele ard și rămîn răsuflătorile goale pe unde iese fumul, deci se formează spații libere „pe unde se trage focul în sus" (după acest sistem și marginile cuptorului se ard foarte bine). După ce cuptorul a fost clădit și este gata pentru aprins, peste piatră se așează un strat de *toriște* de sub vite, *ogrinji* de sub oi ori paie drept strat izolator. Peste paie se pune un strat gros de cca. 10 cm din *maldor*, *maltar*, *mortar* ce formează un acoperiș, *cășulă*, care ține căldura în cuptor. Acoperișul are cîteva găuri de jur împrejur, numite *ferești*, *borte*, sau *țuguri*, în număr de 7—8. Fereștile se astupă cu niște dopuri, după cum este nevoie să se producă arderea mai lent ori mai rapid. Mortarul se face din *sperlă* sau *cenușă de var* care cade în tigaia cuptorului după ardere și care se amestecă cu apă formînd o pastă de var stins ce se pune peste paie, toriște, crăci de lemn etc. (fig. 5).

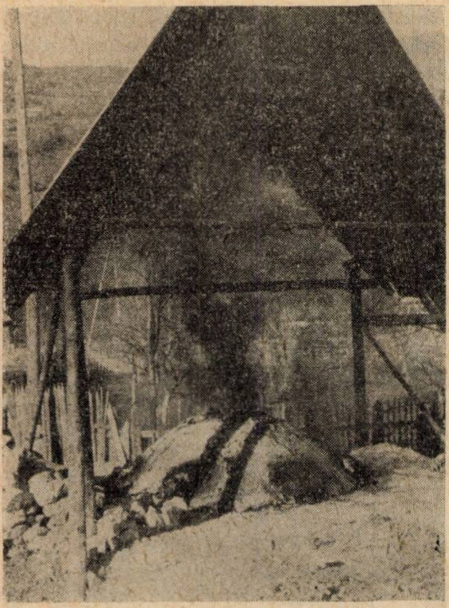


Fig. 5. — Cuptor acoperit cu mortar.

Dacă mortarul se pune direct peste piatra de var, fără stratul izolator sus amintit, cuptorul nu arde, se *înfundă*, se *năclăiește*. Astfel, în zona Bicazului acesta este singurul procedeu de acoperire a cuptorului înainte de ardere. În toată zona Bicazului, cuptoarele de ars var sînt apărate de intemperii cu ajutorul unui acoperiș într-o apă ori în două ape, făcut din șindrilă ori scîndură, fixat pe patru stîlpi deasupra cuptorului de var pentru a-l feri de ploi, zăpezi, astfel încît cuptoarele se păstrează mai mulți ani fără să aibă nevoie de o reparație capitală.

Cuptorul se aprinde prin *gură* cu lemne uscate. Cantitatea de lemne necesare arderii unui cuptor de var variază după capacitatea cuptorului: spre exemplu, pentru un cuptor de patru tone trebuiesc *patru măsuri* de lemne de brad, fag etc. Focul în asemenea cuptoare se aprinde de două ori pe săptămînă și conform tradiției locale numai lunea și joia se ridică varul ars scos din cuptor. Încărcat în căruță este transportat spre vînzare.

După un interval de 24—48 ore de ardere se constată după fum dacă varul este ars ori nu. Cînd fumul iese amestecat cu pară roșie, ori este negru *fum de piatră* varul nu este ars. În procesul de ardere, cînd fumul se schimbă și devine albăstrui-alb, atunci varul este ars. Pentru încercat varul dacă este ars se scoate cu un cleşte special o piatră din vîrful *gropii*, se sparge și astfel se constată măsura în care este ars. Varul după răcire trebuie să aibă o culoare galben-verzuie, cînd piatra a fost de calitate mai slabă, iar din piatra de calitate superioară varul este alb-albăstrui. Despre piatra de var verde care scade în proporție de 50% în timpul arderii, prin deshidratare, deci pierde din greutate, vărarii spun : ,,un bulgăre ce abia îl ridici de jos după ardere este ușor ca un fulg”.

În zona Bicazului varul se arde mai mult primăvara, vara și toamna. Iarna se lucrează foarte puțin.

Varul gata preparat este încărcat de către *cărăuși* într-o căruță specială de transportat varul. Căruța de transportat var este făcută dintr-o ladă de scîndură, lungă de 3—3,50 metri, cu o capacitate de 1000—1200 kg var nestins. Căruța de transportat var are făcut deasupra, din nuiele de alun, așa-numitul *coviltir*, sau *cobăr* dintr-un *lepedeu*, *rogojină* ori *carton asfaltat* pentru a feri varul nestins de ploaie și umezeală.

Capacitatea cuptoarelor din zona Bicaz este mult mai mare ca în Munții Apuseni. Aici nu mai depinde capacitatea cuptorului de mijlocul de transport pe care îl are cărăușul [4]. În zona Bicazului nu este proprietar al cuptorului un singur om, ca în Apuseni. În Bicazul Ardelean se întovărășesc doi, patru cetățeni la un cuptor. Aceștia se consideră tovarăși de muncă și construiesc împreună cuptorul-groapă. Inițial, întovărășirile erau făcute pentru a produce var, în familia propriu-zisă, apoi între rudele îndepărtate și mai tîrziu pur și simplu între săteni. În cele două zone amintite, unul și același fenomen de proprietate e condiționat de factori diferiți de dezvoltare, fie de ordin economic, fie de ordin social, care au dus în cele din urmă la forme diferite de organizare în sînul unuia și aceluiași sector de activitate economică. Unii erau proprietarii individuali ai cuptorului, iar alții proprietari asociați ai unei gropi de var. Întovărășiții merg de asemenea împreună la scosul pietrei de var din carieră, la căratul și spartul acesteia la cuptor, la clăditul pietrei, cît și la tăiatul lemnelor pentru ars varul, la scosul varului din groapă, deci toate muncile sînt făcute de cei asociați în mod egal. Astfel, produsul finit era primit de fiecare dintre ei în părți egale. Întovărășirile acestea se făceau din cauza muncilor extrem de grele la scosul și spartul pietrei de var. Femeile și copiii aici nu lucrează decît la încărcatul cuptorului și aceasta în cazuri rare. În acest sistem de organizare nu exista un ,,șef” care să-i conducă, avînd absolut toți aceleași drepturi la muncă și la plată. Valorificarea o făcea fiecare cum se pricepea.

În zona Bicazului Ardelean întîlnim însă și o altă formă de proprietate, afară de aceea a întovărășirilor de cuptoare, și anume cea personală. Dar după cum un singur proprietar nu putea arde var în permanență, el închiria acest cuptor,îl arenda diferitelor persoane care se întovărășeau la un cuptor de var, primind în schimb o sumă de bani. Înainte de cel de-al doilea război mondial, suma plătită era de 100 lei. După război, sistemul de arendă nu s-a mai practicat.

În perioada capitalistă, de exemplu în Moldova, acest fenomen de proprietate a evoluat în diferite direcții, astfel încît se poate spune că aici, în acest domeniu de economie sătească au apărut primele forme de exploatare capitalistă.

În Moldova, ca și în alte regiuni ale țării, procesul de valorificare a varului era același.

---

[4] Cărăuși = vărari, din zona Bicazului, denumire locală.

Varul se vindea prin schimb de produse, mai ales alimentare ca : grîu, porumb, fasole etc. ; schimbul varului se făcea și aici cu niște măsurători speciale ca *stambolul*, care avea aproximativ 15—16 kg : ,,venea o stambolă cam cu o oca veche'', ,,înainte timpuri o stambolă de var atunci cînd o dădeau pe bani se vindea cam cu 40—50 bani'' [5] (Gavrilă S. Rusu, Dîrmoxa). Aceasta era singura măsură de tip vechi cu care se vindea varul în zona Bicazului. De asemenea, se mai vindea varul măsurat cu un cîntar numit cu *cîrcei* [6], pe bani la învoială și după prețul pieței. Un cărăuș lipsea de acasă două, trei săptămîni, pînă vindea cantitatea de var încărcată o dată în căruță.

Cărăușii din zona de care ne ocupăm transportau varul, îndeosebi în Moldova, pe așa-zisele *drumuri ale cărăușilor*. Spre exemplu, din satul Lunca, care aparține de Bicazul Ardelean, se pleca prin Bicazul Românesc — Potoci — Secu — Hangu — Buhalnița — Poiana Teiului — Largu —Tg. Neamț — Iași — Podul Iloaiei — Tg. Frumos — Fălticeni — Suceava — Rădăuți — Gura Humorului — Huși — spre sud, Bacău — Zona Vrancei — Vidra — Năruja — Mărășești — Podul Mărășești — în altă parte, Tecuci — Piatra Neamț — Buhuși — Bîrlad — Bujoru — Focșani ; din satul Țepeșeni prin comuna Bicazul Românesc, se pleca spre nord în direcția Botoșani — Suceava — Rădăuți — Iași — Huși — Vaslui — Bîrlad — Bacău — spre sud, Sascut — Focașani — Galați cu satele respective ; tot din Țepeșeni se pleca în spre Transilvania pînă la Tg. Mureș prin satele întîlnite pe drum. Majoritatea drumurilor făcute de către cărăuși sînt îndreptate spre Moldova, deci Suceava — Rădăuți — Fălticeni — Iași — Huși, pînă la Bacău ; bineînțeles, acestea sînt orașele mari în care s-au oprit cu varul spre vînzare, dar în drumul lor au vîndut var și în satele prin care au trecut.

Un alt itinerariu a fost Dămuc — Bicazul Ardelean, prin Bicazul Românesc, spre nord Tg. Neamț — Iași — Suceava — Botoșani — Săveni — Rădăuți — Cîmpulung-Moldovenesc — Gura Humorului — în partea de sud, Huși — Vaslui — Piatra Neamț — Buhuși — Bacău —Focșani — Mărășești — Galați — Brăila — cu satele din jur, iar spre Transilvania numai pînă la Gheorghieni. Ultimul drum important este Bicaz-Chei — Bicazul Ardelean — Bicaz — Poiana Teiului — Largu — Vînătorii — Neamț — Tg. Neamț — Iași — Suceava — Rădăuți, spre sud Piatra Neamț — Buhuși — Bacău — Vaslui — Huși — Răducăneni — Podul Turcului — Focșani — Zona Vrancei — Mărășești pînă la Galați. Desigur, în afara acestor itinerarii, care au fost dintre cele mai frecvente, au mai existat și altele de importanță secundară. În primul rînd aceste drumuri făceau o legătură mult mai strînsă cu Moldova decît cu Transilvania. Acest lucru credem că se datorește faptului că parte din vărarii din zona Bicazului se aflau în Moldova și schimbau produsele lor pe cereale pe care le găseau mai mult în Moldova decît în zona Bicazului. În al doilea rînd cerințele de var erau mult mai mari în zonele din Moldova decît în zonele lor de munte.

---

[5] Informațiile noastre se referă la perioada dinaintea primului război mondial.

[6] Cîrcei = un mic cîntar gradat, cu cîrlig jos, de care se agață greutatea.

În noile condiții de viață, astăzi, vărăritul local din Bicaz a început să scadă în intensitate, datorită faptului că industria socialistă îi ia locul din ce în ce mai mult prin producerea varului în cuptoare sistematice, de capacități industriale, cu o producție mult mai mare. Cuptoarele de var din satele specializate de pe Valea Bistriței au intrat în ultimii ani sub administrarea Sfaturilor Populare făcînd parte din industria locală. Astfel s-a asigurat o bună planificarea a acestora. În acest fel s-a desființat exploatarea din partea proprietarilor de cuptoare. Cuptoarele o dată intrate sub administrația organelor locale, drepturile tuturor vărarilor au devenit egale.

În condițiile noi create în zona Bicaz foarte mulți dintre cărăușii vărari au devenit muncitori calificați în noua industrie de stat, la fabrica de ciment din Bicaz, la cuptoarele sistematice de ars varul din aceeași localitate, încît azi vărarii nu mai sînt nevoiți să cutreiere toată țara pentru o bucată de pîine ori un sac de păpușoi, cum o făceau adesea în trecut.

ASPECTE COMPOZIȚIONALE ÎN „JOCURILE DE ÎNVÎRTIT"

CONSTANTIN COSTEA

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

5-I-1965

În actuala etapă de dezvoltare a folcloristicii coregrafice cercetarea diferitelor aspecte legate de structura jocurilor a devenit o necesitate de prim ordin.

În ansamblul diferitelor probleme legate de structura coregrafică, ne străduim ca în lucrarea noastră să aducem o modestă contribuție la elucidarea unor probleme privind procesul de creație, prin sistematizarea cîtorva observații asupra „Jocurilor de învîrtit".

Aceste jocuri, prezentate în toate satele transilvănene sub diferite nume și constituind tipuri diverse, formează o categorie bine conturată, ce se impune pe prim plan în cadrul repertoriului contemporan de dansuri populare.

Cu toată diversitatea de tipuri (și variante), rezultat al unor încadrări zonale, „Învîrtitele" se grupează într-o singură categorie datorită unor trăsături comune ca : formația, ținuta, mișcarea generală și construcția compozițională.

Dintre caracteristicile citate mai sus, *construcția compozițională* a constituit unul din obiectivele cercetării noastre, iar primele rezultate încercăm să le inserăm în acest studiu.

Un spectator mai puțin inițiat, vizionînd un joc de învîrtit, în cadrul natural, este frapat de spontaneitatea jocului, are impresia că fiecare pereche se manifestă cu totul independent de celelalte și în sfîrșit își va forma părerea unei lipse de unitate a jocului respectiv.

Desigur spectatorul nostru este îndreptățit să creadă acest lucru deoarece diversitatea melodiilor, lipsa aparentă a anumitor reguli în legarea figurilor, mai bine zis interpretarea diversă a fiecărei perechi creează o asemenea imagine, dar această imagine oferă în același timp o puternică emoție artistică.

Studiind însă mai atent jocul respectiv, putem sesiza existența unor legi care guvernează întreaga desfășurare a jocului, existența unor fire invizibile care leagă jocurile perechilor într-un tot armonios.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 2, p. 183–203. București, 1965

Prin cercetarea unui număr însemnat de variante aparținînd diferitelor tipuri de „Învîrtită" s-a putut determina conturul unui fond specific format din elemente proprii acestei categorii de jocuri. Acest fond cuprinde opt grupe de figuri pe care le-am clasificat astfel :

A. figuri de legănare[1] ;
B. figuri de învîrtire ;
C. treceri pe sub mînă în piruetă ;
D. treceri pe după spate fără piruetă ;
E. piruete pe o singură mînă ;
F. piruete pe ambele mîini ;
G. piruete de după spate ;
H. ponturi feciorești.

Trebuie să fie semnalat că dintre acestea, primele două grupe de figuri, A. figurile de legănare și B. figurile de învîrtire, sînt absolut obligatorii. Adică aceste figuri sînt cuprinse în absolut toate jocurile de învîrtit, de la cea mai simplă variantă pînă la cea mai bogată. Îmbinarea unei figuri de legănare cu una de învîrtire în exclusivitate reprezintă de fapt cel mai simplu aspect al construcției compoziționale. Celelalte figuri sînt mai mult sau mai puțin facultative în cadrul fiecărui tip, apariția lor determinînd diferite grade de realizare artistică a variantei respective.

Studiind figurile prezente în majoritatea tipurilor de „Învîrtită" am putut observa existența unei mari varietăți structurale chiar și în cadrul fiecărei grupe de figuri. Această diversitate se manifestă pe două planuri, adică atît pe întinderea întregii categorii de jocuri cît și în cadrul fiecărui tip în parte.

Pe planul întregii categorii de jocuri varietatea structurală este raportată la încadrarea zonală și tipologică. În ce privește cadrul fiecărui tip, diversitatea rezultă atît din specificul local (de la sat la sat sau de la o grupă de sate la alta) cît și în raport cu contribuția individuală la ansamblul general al variantei respective.

Dacă diferențierile zonale și tipologice ne apar mai clar, cele datorită specificului local sau contribuției individuale trebuie studiate cu mai multă atenție. În acest sens, cercetînd variante, din sate diferite, ale „Învîrtitei" frecventă în zona Năsăudului, am putut determina unele diferențe însemnate rezultate din specificul local (pe sate și grupe de sate). De pildă, în satul *Leșu* am constatat prezența în jocul „De-nvîrtit" în mod permanent a două figuri din grupele A. și B. și sporadic o figură din grupa D. Am observat de asemenea că structura internă a acestor figuri este în general simplă. „Învîrtita" din satul *Șanț* cuprinde figuri încadrate în grupele A.B.D. și accidental G. Structura internă a figurilor este mai variată și se bazează pe divizarea ritmică a valorilor inițiale.

Cel mai variat joc de învîrtit din cadrul tipului năsăudean este cel din satul *Mocod.* Acesta cuprinde cele mai multe figuri (încadrate în grupele A.B.C.H.) a căror structură internă pune accentul pe dezvoltarea plastică a mișcării.

---

[1] Terminologia întrebuințată în clasificarea noastră este raportată la motivul de bază care dă caracteristica fiecărei figuri.

În ce priveşte contribuţia individuală, diversitatea se manifestă prin inserarea în ordine diferită a figurilor şi uneori chiar a motivelor în cadrul figurilor, în funcţie de calităţile interpretative (talent şi condiţie fizică) ale jucătorilor şi tensiunea momentului.

Tot în legătură cu diversitatea generată de contribuţia individuală mai putem releva manifestarea acesteia şi sub alt aspect. În cadrul unei variante de cuplu (pereche) se îmbină de fapt două forme de exprimare coregrafică, una masculină şi alta feminină, în cadrul cărora tehnica de joc este raportată la posibilităţile biomecanice pe sexe. Fiecare pereche se manifestă autonom în cadrul ansamblului dar păstrînd autonomia nu depăşeşte limitele fondului specific, varietatea constînd în succesiunea diversă a figurilor şi a motivelor. Această înseriere diversă însă nu este lipsită de logică, deoarece în supravegherea variantelor de perechi se constată existenţa unor puncte de coincidenţă pe care se sprijină unitatea ansamblului. Deci, o variantă de ansamblu nu este altceva decît îmbinarea organică a variantelor de perechi ce creează armonia cinetică a întregului şi prin aceasta unitatea jocului respectiv. Putem afirma existenţa unei legităţi cu toată diversitatea care se relevă, datorită faptului că toate variantele se încadrează în limitele caracteristicilor tipologice, în limitele fondului de mijloace specifice. Dacă uneori în joc apar spontan unele elemente din afara fondului specific, aceasta nu produce schimbări esenţiale.

În ce priveşte aspectul improvizatoric, acesta este rezultatul cunoaşterii în profunzime a mijloacelor de exprimare artistică specifice, în strînsă legătură cu forţa interpretativă a fiecărui jucător.

Adîncind cercetarea în sensul suprapunerii variantelor de la pereche la ansamblu, constatăm prezenţa unui fenomen policinetic (comparabil prin analogie cu polifonia), o adevărată armonie pe plan coregrafic în cadrul căreia jocul individual reprezintă o ştimă a aceleiaşi partituri. Bineînţeles, fenomenul ne apare cu atît mai pregnant cu cît varianta respectivă este mai bogată, adică direct proporţional cu diversitatea cinetică.

După cum se ştie, dansul popular este un fenomen sincretic, în cadrul căruia se produce o îmbinare armonioasă a unor moduri diferite de exprimare artistică. Elementul care constituie coloana pe care se sprijină unitatea organică a jocului este ritmul.

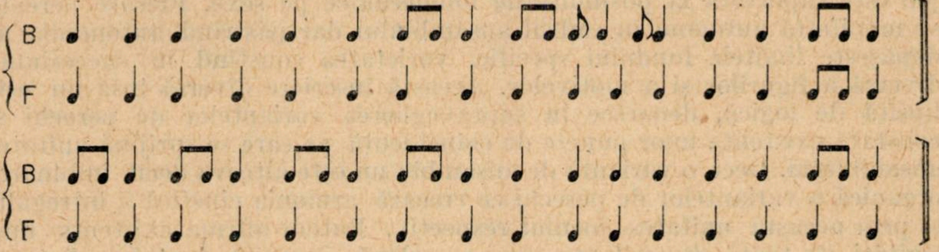
Caracterul sincretic al dansului popular impune în general o poliritmie ce rezultă din suprapunerea diferitelor moduri de exprimare artistică (melodie, dans, strigătură). În cazul nostru, poliritmia rezultă însă şi din caracterul policinetic al „Jocurilor de învîrtit" din suprapunerea unor rînduri cinetice (termen înţeles prin analogie cu rîndul melodic) mai mult sau mai puţin diferite.

Studierea poliritmiei cinetice în cadrul unei variante de ansamblu este mai greu de înfăptuit în stadiul actual din motive pur tehnice. Cu toate acestea, am sesizat existenţa unor anumite linii directoare care se întîlnesc în anumite puncte pe care se sprijină ritmia generală. Aceste puncte de interferenţă coincid de cele mai multe ori cu cadenţele muzicale.

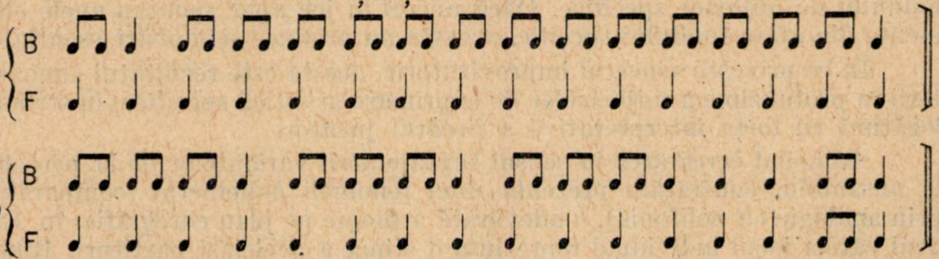
În ce priveşte variantele de perechi, am putut studia aspectul poliritmic datorită transcrierii de pe film a materialului năsăudean.

O variantă de cuplu (pereche) în cadrul căreia se îmbină organic două forme de exprimare coregrafică, relativ independente, reprezintă din punct de vedere ritmic suprapunerea de cele mai multe ori contrapunctată a două rînduri ritmice. În suprapunerea lor, aceste două rînduri ritmice prezintă puncte de coincidență dispuse mai mult sau mai puțin periodic.

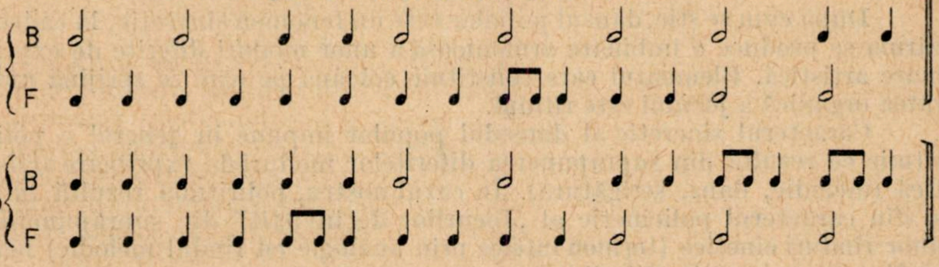
Satul Șanț - film nr.34a



Satul Șanț - film nr. 34 b



Satul Mocod - film nr. 32 c



În general, se poate observa că ritmul jocului masculin este totdeauna mai variat, produs atît al divizării valorilor ritmice de bază cît și al contopirii lor. În jocul femeiesc ritmul se prezintă mai uniform, tinzînd spre păstrarea valorilor inițiale. Desigur că și în jocul feminin se întîlnesc variațiuni ritmice, dar acestea se întîlnesc numai în momente bine definite, ca de pildă în cadrul execuțiilor tehnice de virtuozitate sau în motivele din finalul figurilor.

În funcţie de specificul local şi de calităţile interpretative ale jucătorilor, dispoziţia punctelor de coincidenţă variază, pregnanţa poliritmiei fiind legată în raport direct cu bogăţia variantei respective.

Transpunînd cercetarea pe plan cinetic, observăm că dualitatea într-o variantă de cuplu se manifestă mai pregnant, că diferenţa aparentă se amplifică, dar în acelaşi timp cele două exprimări coregrafice se împletesc organic într-un duet armonios reprezentînd cîte o ştimă a aceleiaşi partituri.

Studierea suprapunerii cinetice în raport cu diferitele grupe de figuri specifice„ Jocurilor de învîrtit" ne arată că gradul de diferenţiere între jocul masculin şi feminin nu este totdeauna constant. Astfel, în figurile cuprinse în grupele A. (figuri de legănare) şi B. (figuri de învîrtire) suprapunerea este aproape uniformă (în sensul asemănării celor două jocuri ce se suprapun), punctată doar cu unele variaţiuni cuprinse în jocul bărbătesc. Celelalte grupe de figuri ne prezintă îmbinarea a două exprimări coregrafice cu un grad mai mare de diferenţiere, aceasta cuprinzînd execuţii de virtuozitate specifică, în raport cu posibilităţile biomecanice. Deci, din cele de mai sus se poate desprinde că gradul armoniei cinetice creşte o dată cu amplificarea variantelor.

În cadrul tipului năsăudean de „Învîrtită", întîlnim destule exemple care ilustrează cele arătate mai sus. Astfel, variantele „Învîrtitei" din satul Leşu, ce cuprind în mod obişnuit figuri din grupele A. şi B., ne prezintă o suprapunere relativ uniformă (exemplul 1)[2] în comparaţie cu „Învîrtita" mocodeană mult mai variată. În cel de al doilea caz suprapunerea se prezintă sub forma unui adevărat duet coregrafic.

Studiind o variantă a „Învîrtitei" mocodene observăm mai multe moduri de realizare a armoniei coregrafice, în suprapunerea celor două jocuri. Astfel întîlnim figuri la care suprapunerea se prezintă uniform (la unison), figuri în cadrul cărora se realizează o suprapunere contrapunctată şi figuri în care exerciţiile de virtuozitate ale unuia dintre parteneri sînt acompaniate prin mişcări mai mult sau mai puţin discrete de către celălalt (Exemplul 2).

În realizarea duetului am observat că fiecare partener joacă un rol binedefinit, de grade diferite. Această definire a rolurilor creează promptitudinea în executarea mişcărilor şi unitatea jocului. Rolul principal îi revine bărbatului, el imprimă linia duetului, conduce şi sprijină partenera în momentele de virtuozitate, adică el dă tonul, de unde şi expresia „Joacă fata". Rolul jucătoarei este acela de a răspunde intenţiilor coregrafice ale partenerului de joc. În momentele de virtuozitate ale jocului bărbătesc, partenera îşi reduce jocul la un acompaniament cinetic discret sau chiar prin încetarea oricărei mişcări de dans, simplu rol decorativ.

În cadrul unei variante de ansamblu, diversitatea ce rezultă din suprapunerea duetelor este supusă unităţii de către melodia care reprezintă de fapt firul ce leagă toate ştimele coregrafice într-o partitură. Unitatea întregii partituri se sprijină pe unele cadenţe muzicale, adică punctele de coincidență nu vizează fiecare cadență în parte, dar se produce numai la cadență, aceasta rezultînd din faptul că oricare figură este concordantă cu melodia, dimensionarea efectuîndu-se din patru în patru măsuri.

---

[2] Exemplele sînt transcrise atît în notaţia grafică a Institutului de etnografie şi folclor, cît şi în kinetografie.

Unitatea jocului se mai produce și prin dinamica lui. Urmărind o variantă de ansamblu în desfășurarea ei, putem observa că figurile se grupează pe anumite momente. Astfel „legănările" se concentrează la începutul jocului și în momentul de relaxare, pe cînd figurile de virtuozitate se grupează cînd tensiunea ajunge la apogeu, ponturile fecioreşti merg pînă la o suprapunere uniformă, adusă pînă la identitate.

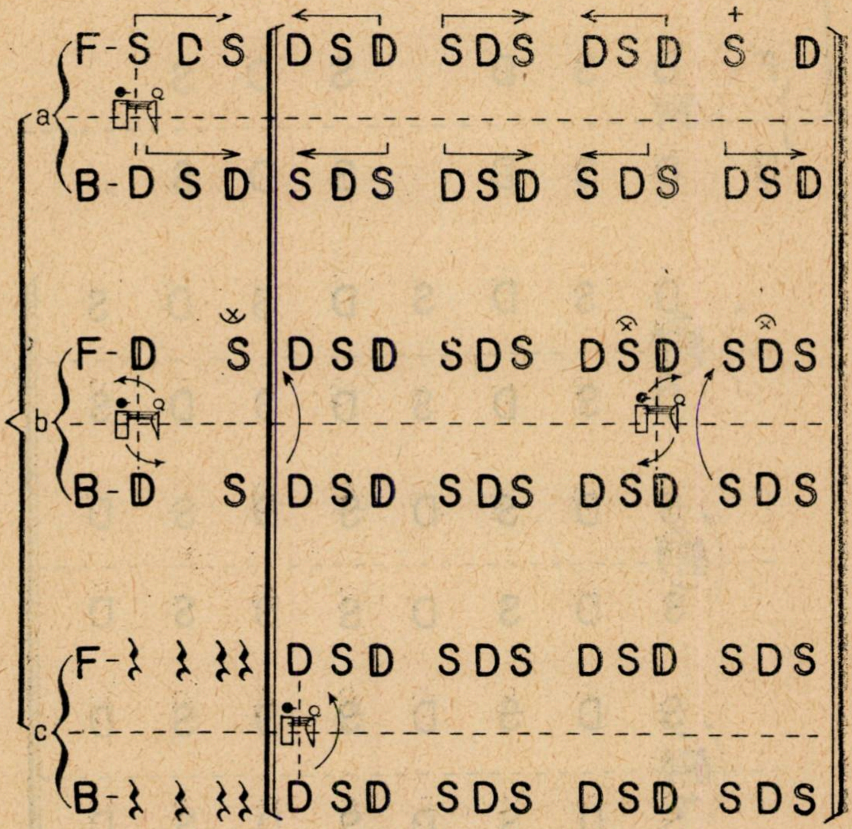
Desigur, se mai pot cita și alte aspecte în legătură cu problema prezentată, dar în lucrarea noastră nu ne-am propus o rezolvare a ei. După cum am arătat încă de la început, ne-am rezumat numai la inserarea unor observații mai mult sau mai puțin generale, rezultate din cercetarea tipului năsăudean de „Învîrtită".

DE-NVÎRTIT

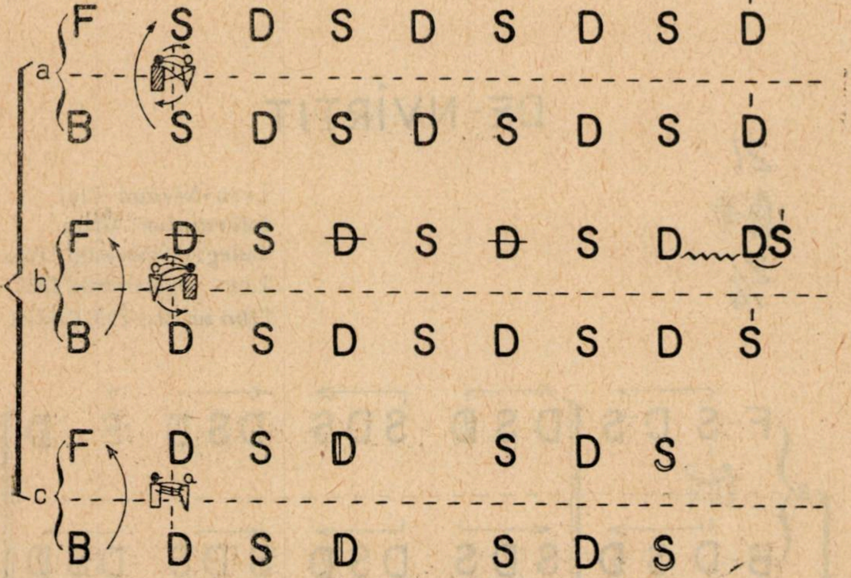
21.

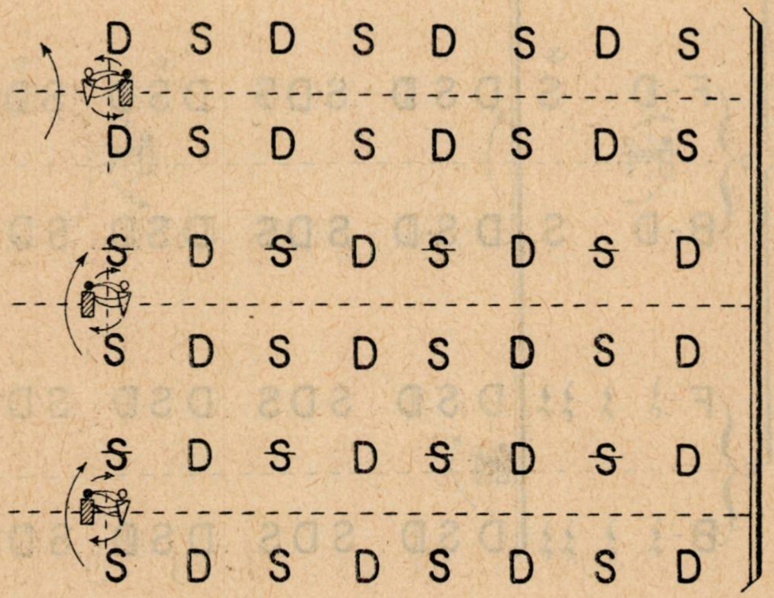
2/4

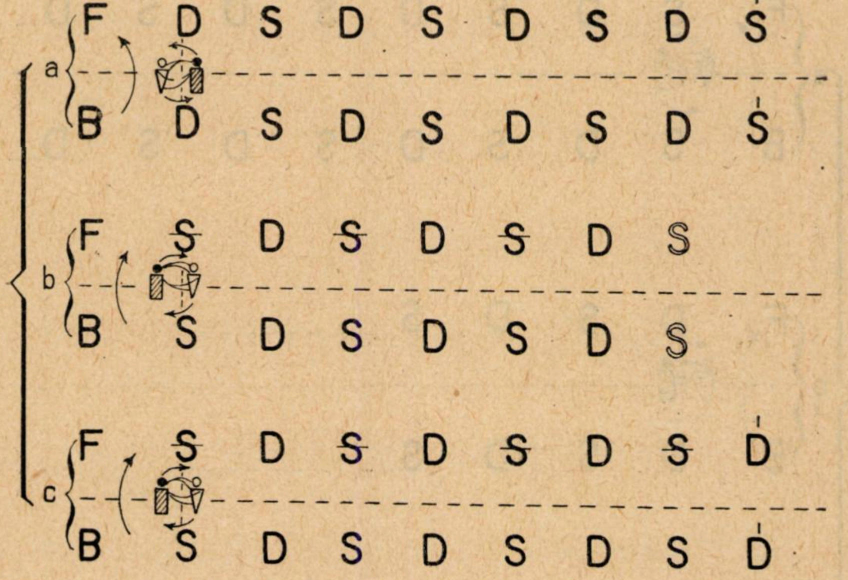
Leșu-Năsăud-Cluj
Informator: Grup
Culeg: C.Costea, Op.C.Popa
Leșu - septembrie 1962
Film nr.39c.-Tr.C.Costea

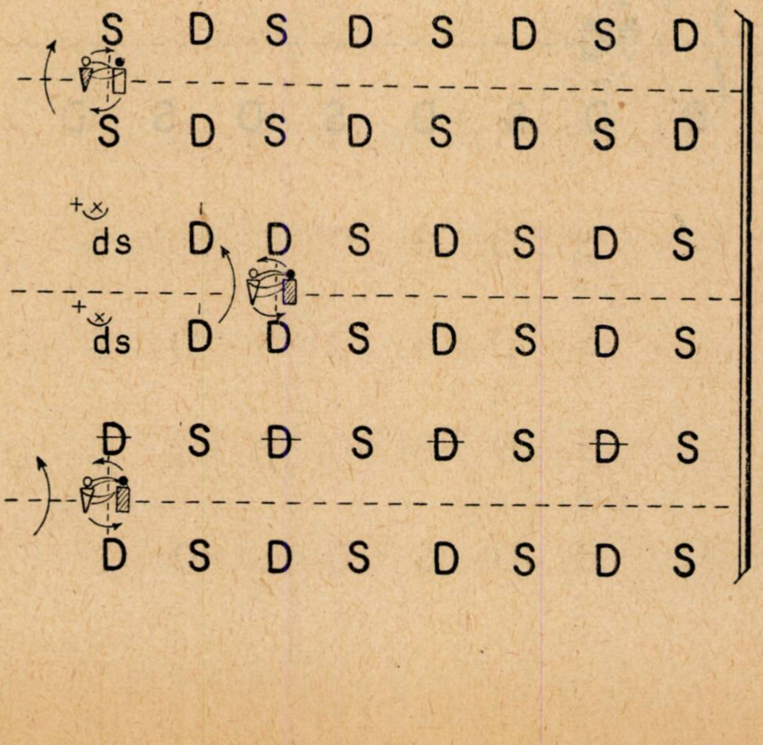


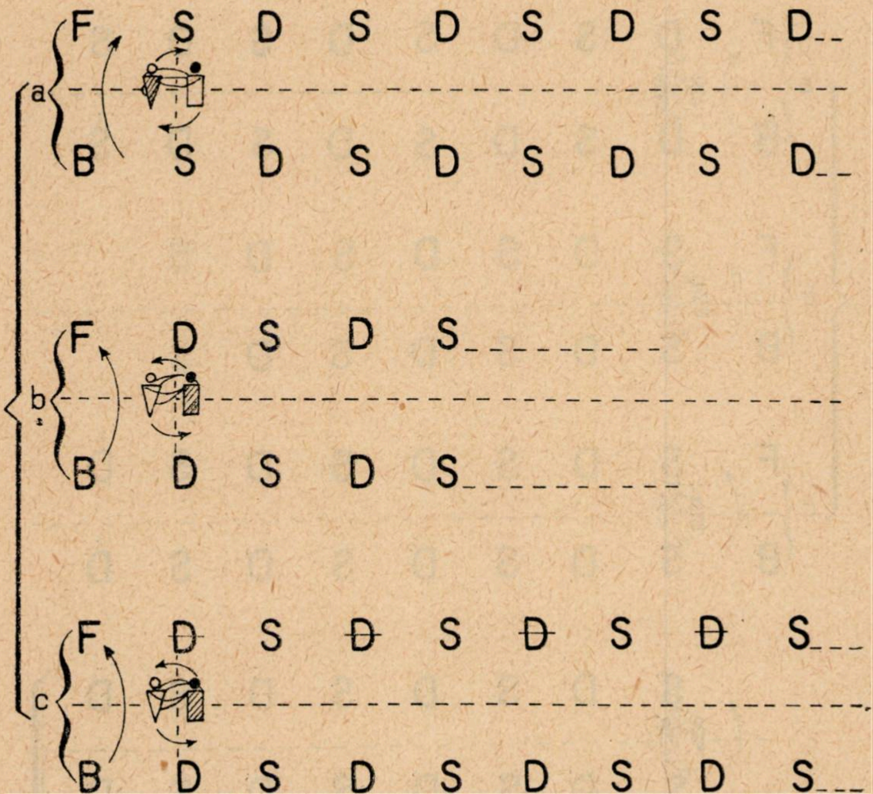
+
a
F-S D S D S D S D S D S D S D
B-D S D S D S D S D S D S D S D S D
b
F-D S D S D S D S D S D S D S
B-D S D S D S D S D S D S D S
c
F- D S D S D S D S D S D S
B- D S D S D S D S D S D S


a
F S D S D S D S D
B S D S D S D S D
b
F D S D S D S D DS
B D S D S D S D S
c
F D S D S D S
B D S D S D S


D S D S D S D S
D S D S D S D S
S D S D S D S D
S D S D S D S D
S D S D S D S D
S D S D S D S D

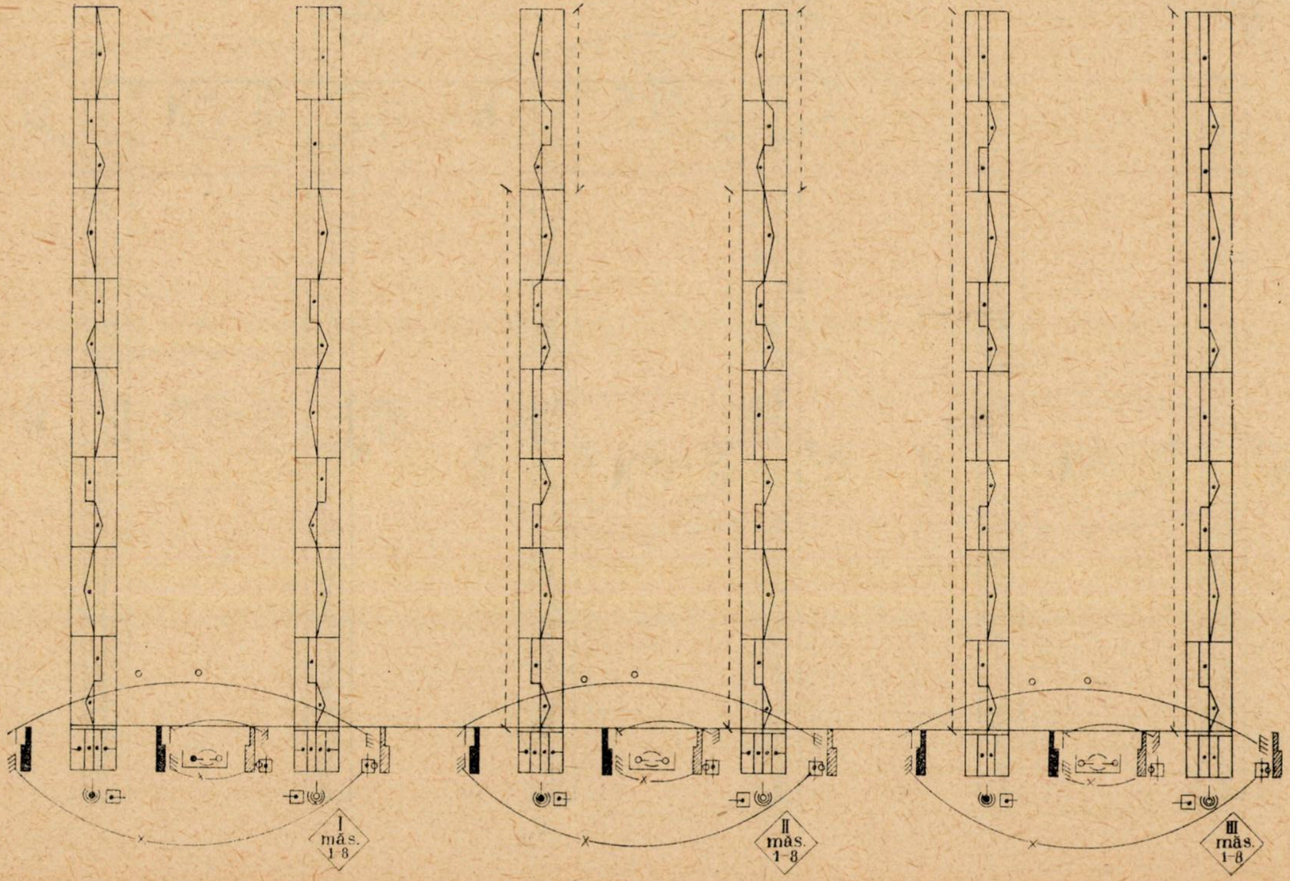

a
F D S D S D S D S
B D S D S D S D S
b
F S D S D S D S
B S D S D S D S
c
F S D S D S D S D
B S D S D S D S D


S D S D S D S D
S D S D S D S D
ds D D S D S D S
ds D D S D S D S
D S D S D S D S
D S D S D S D S

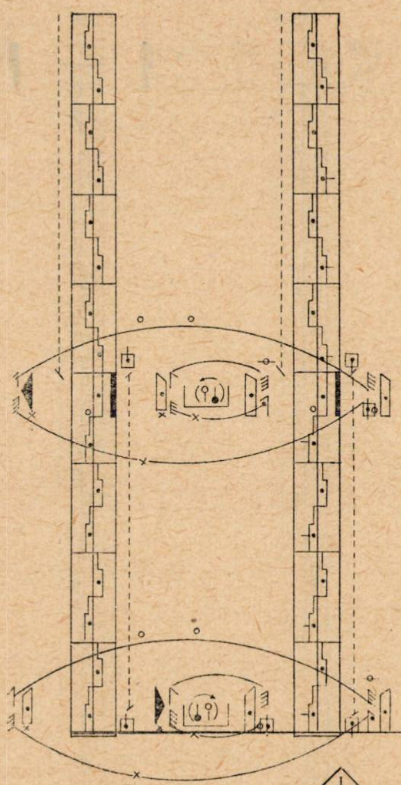

a
F S D S D S D S D
B S D S D S D S D
b
F D S D S
B D S D S
c
F D S D S D S D S
B D S D S D S D S

DE-NVÎRTIT

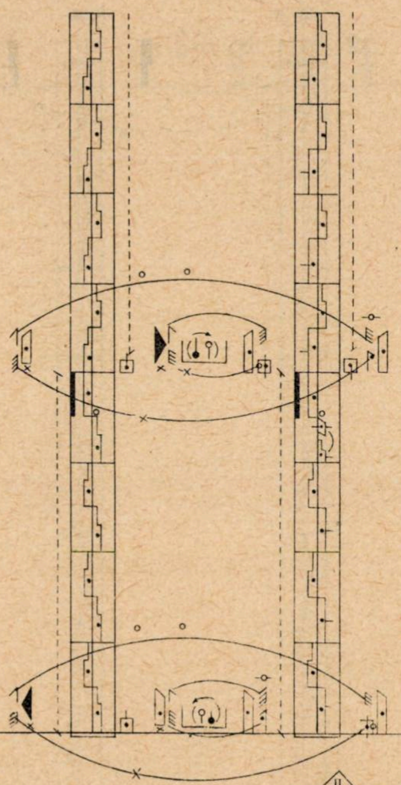
Leșu - Năsaud - Cluj
Inform. Grup - septembrie 1962
Culeg. C.Costea Filmn nr. 39 c
Tr. C.Costea - București 1964



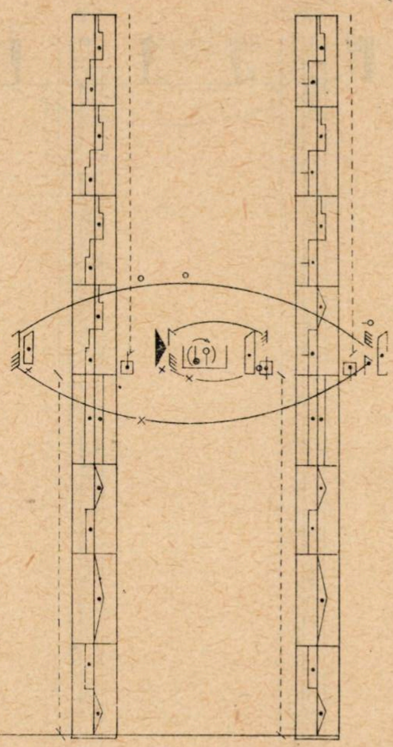
I
măs.
1-8
II
măs.
1-8
III
măs.
1-8



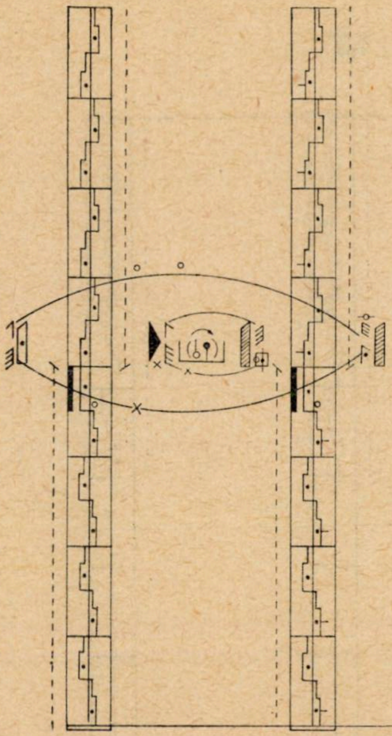
I
más.
9-16



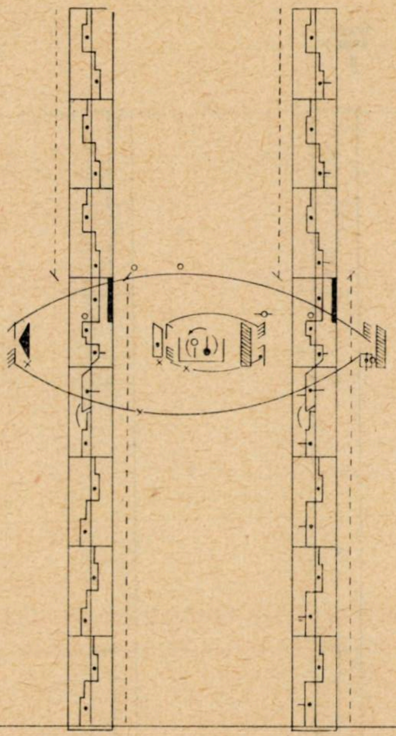
II
más.
9 16



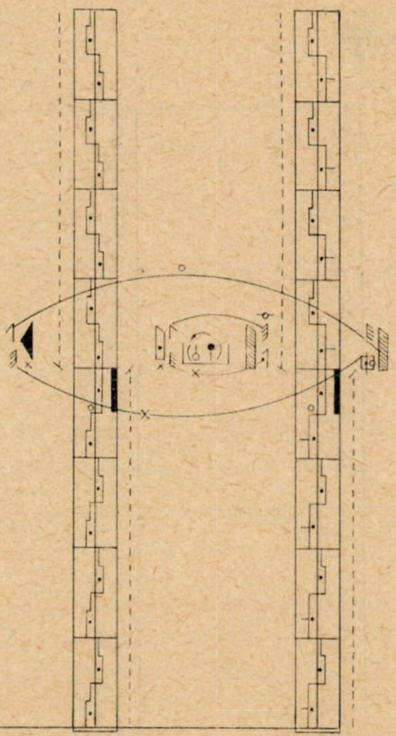
III
más.
9-16



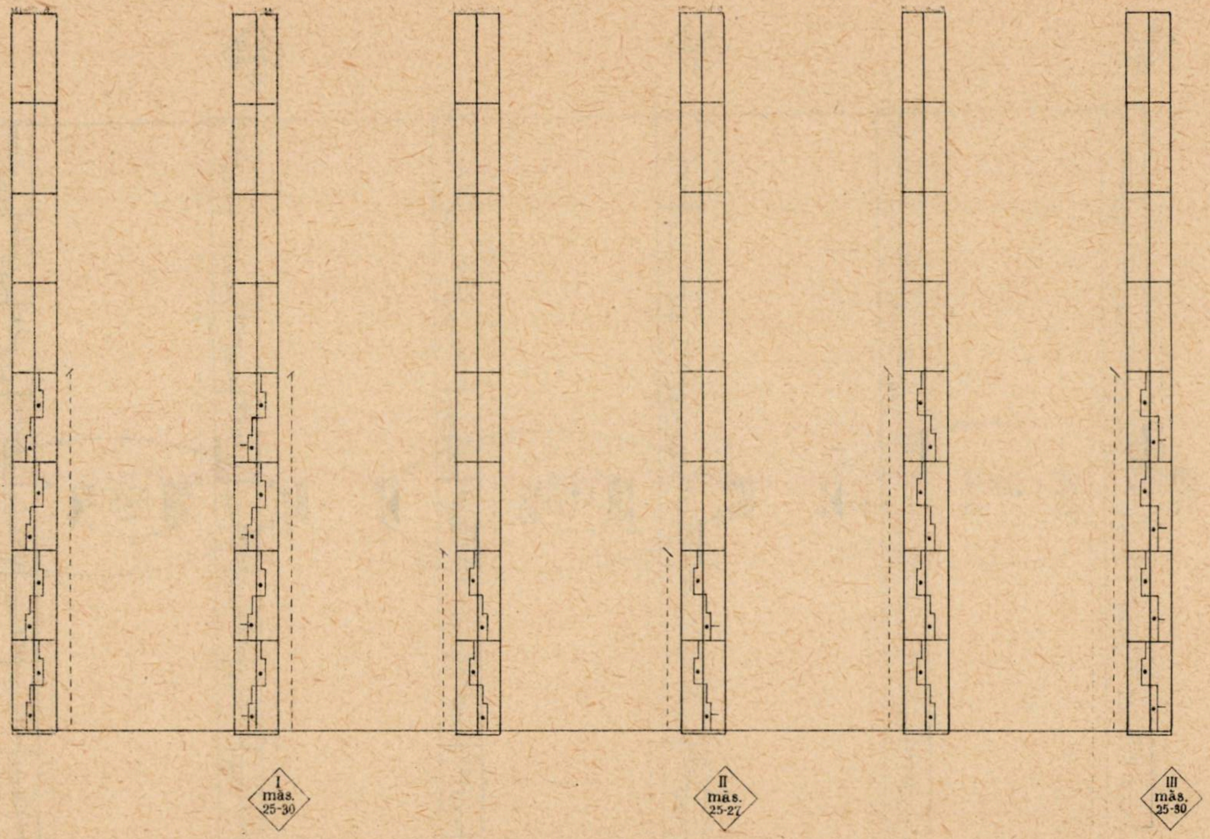
I más. 17-24



II más. 17-24



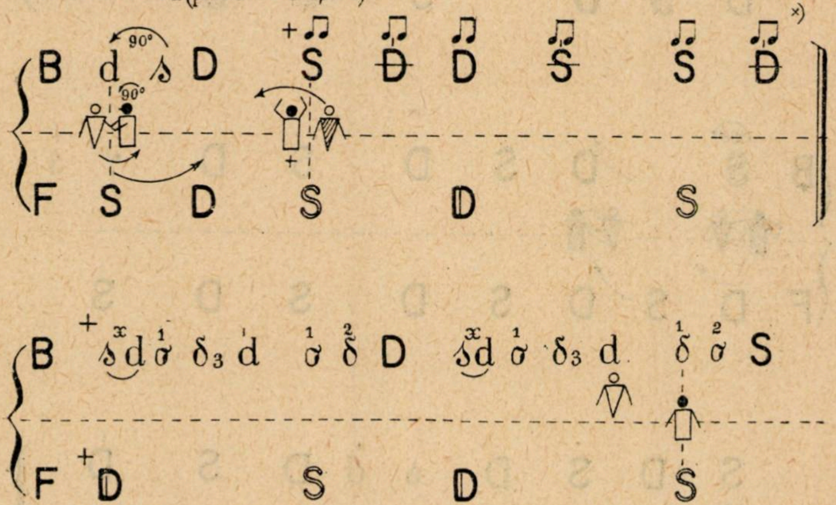
III más. 17-24


I
măs.
25-30
II
măs.
25-27
III
măs.
25-30

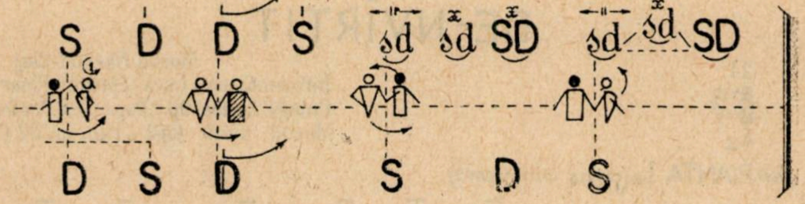
DE-NVÎRTIT

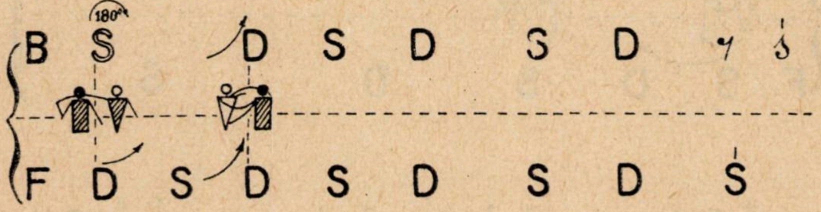
Mocod-Năsăud-Cluj
Inform. Ciocan Luca - Sărmaș Floare
Culeg. C. Costea - Op. C. Popa - Tr. C. Costea
Mocod - iunie 1962 - film nr. 32 f.

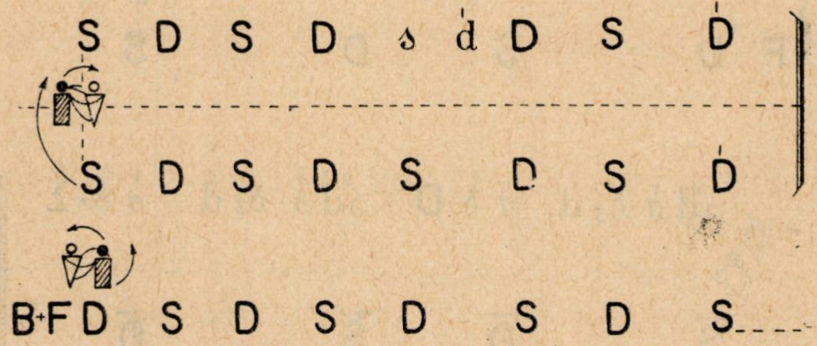
VARIANTA I-a (prima întrerupere)


90°
90°
×)
B
F
180°
180°
90°
②

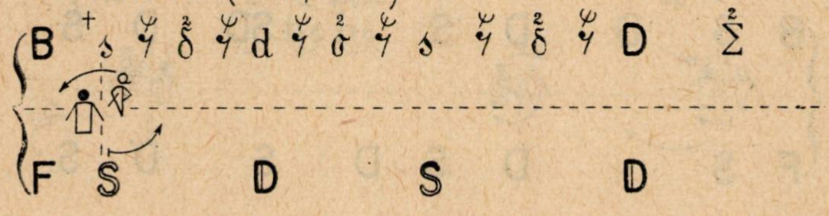
×) Pocnituri din degete

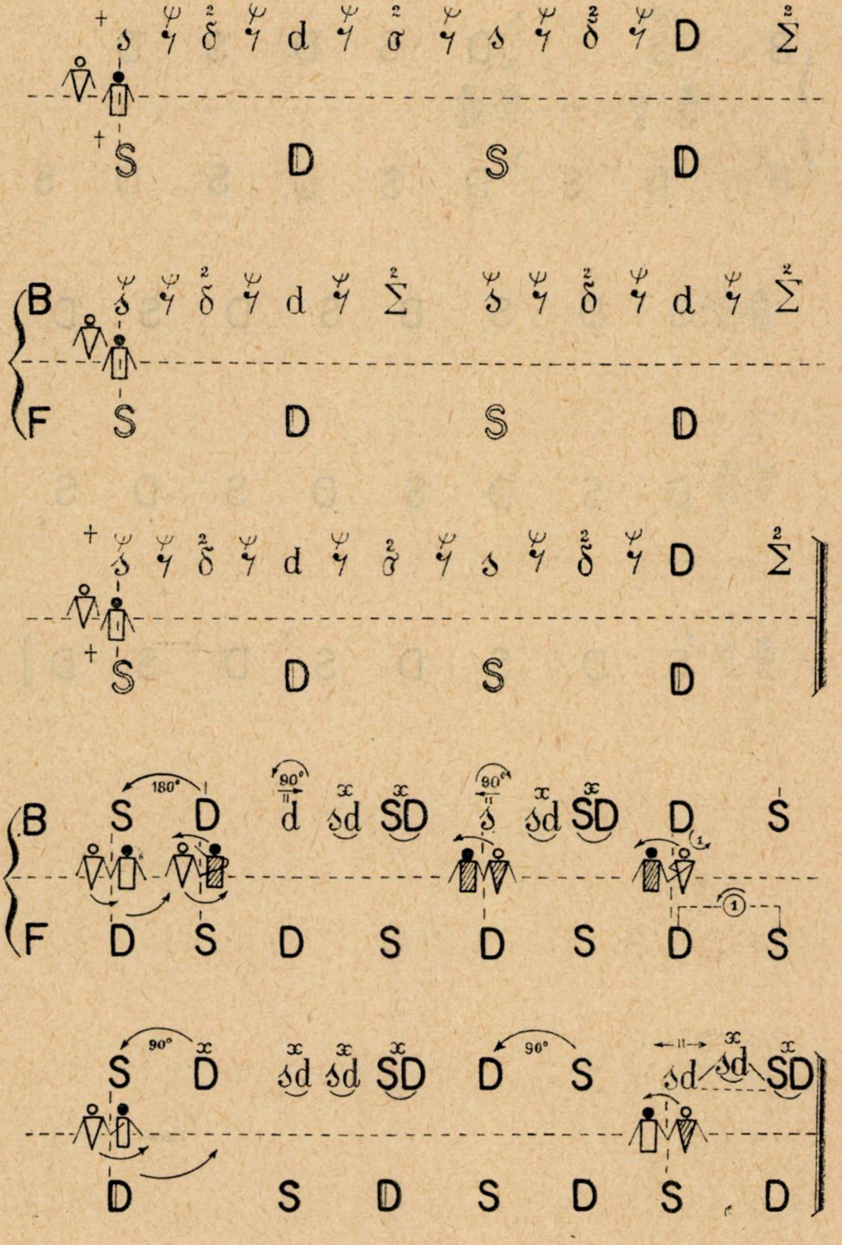

S D D S sd sd SD sd sd SD
D S D S D S

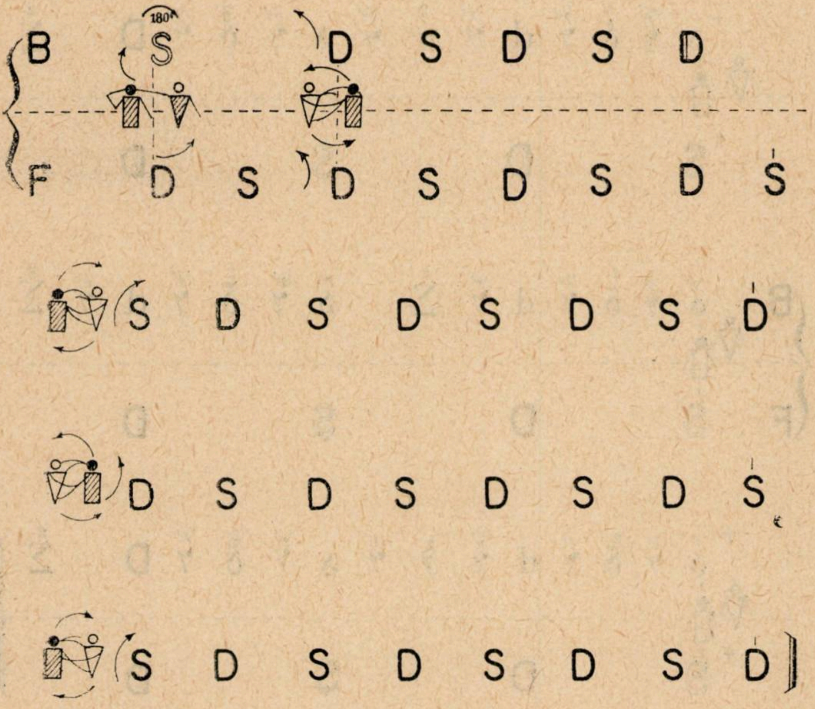

180°
B S D S D S D s
F D S D S D S D S


S D S D s d D S D
S D S D S D S D
B+F D S D S D S D S

VARIANTA II-a (întreruperea II-a)


B s d D Σ
F S D S D

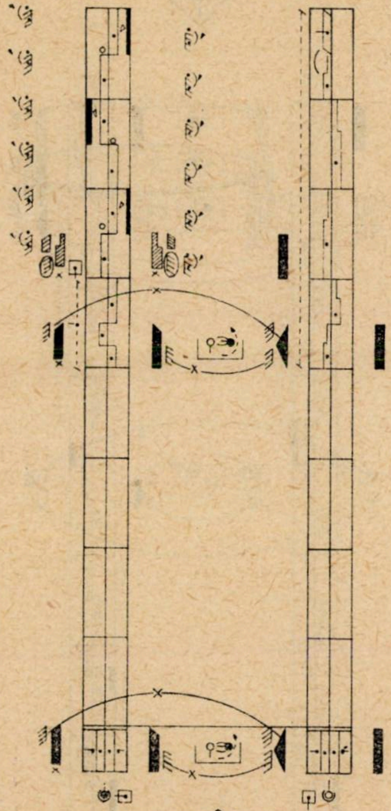

B
F
S
D
180°
90°
①


180°
B S D S D S D
F D S D S D S D S
S D S D S D S D
D S D S D S D S
S D S D S D S D

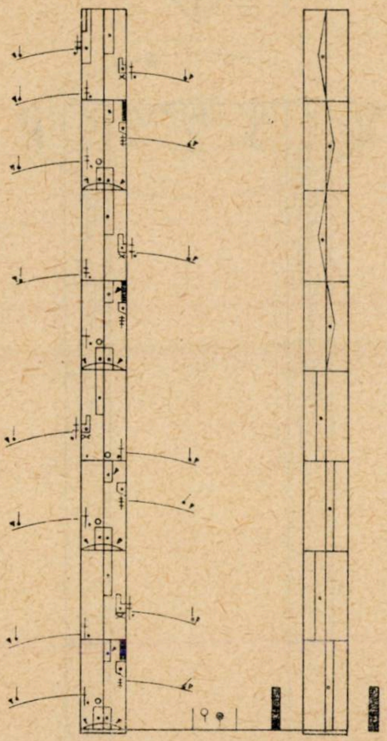
Nè praja

DE-NVÎRTIT

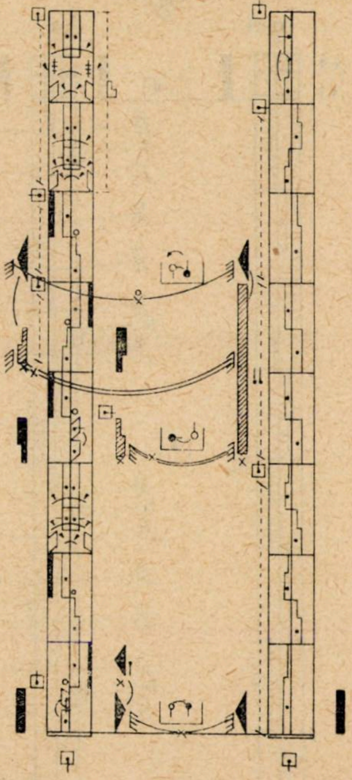
Mocod - Năsăud - Cluj
Inf.: Ciocan Luca - Sărmaş Floare
Culeg: C.Costea - Film nr. 32 f. - iunie 1962
Tr.: C.Costea - Bucureşti 1964



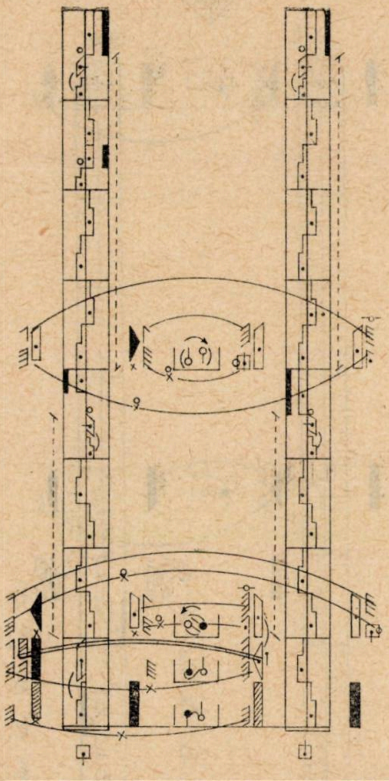
I
măs.
1-8

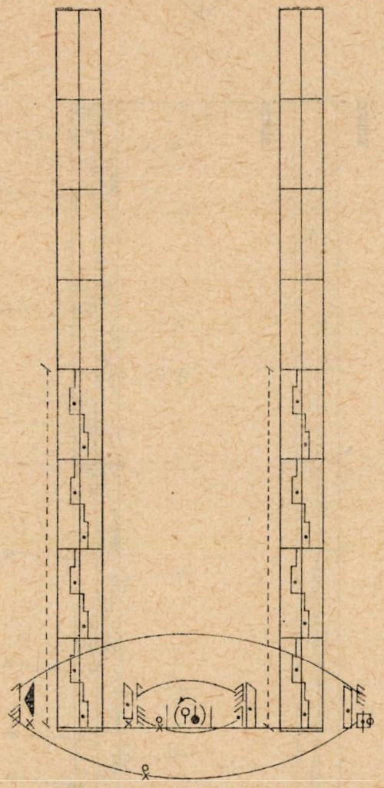


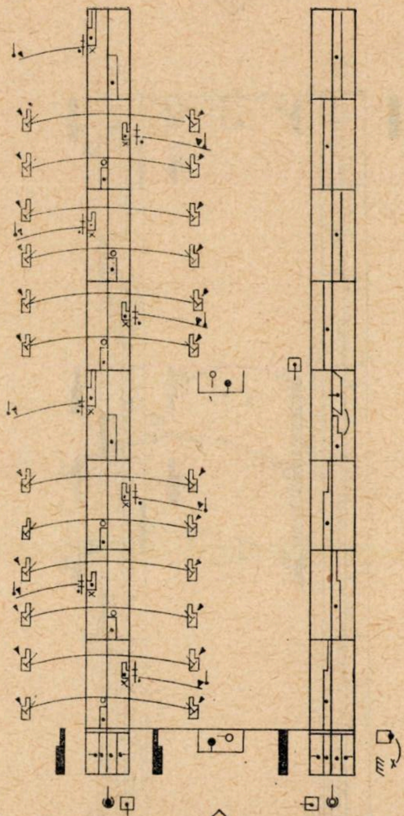
I
măs.
9-10

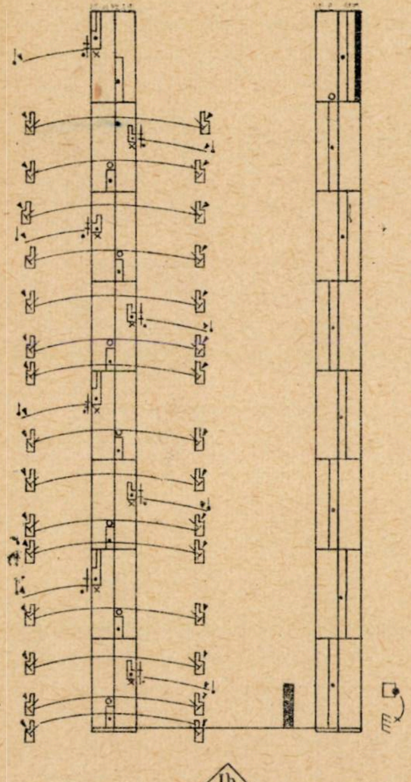


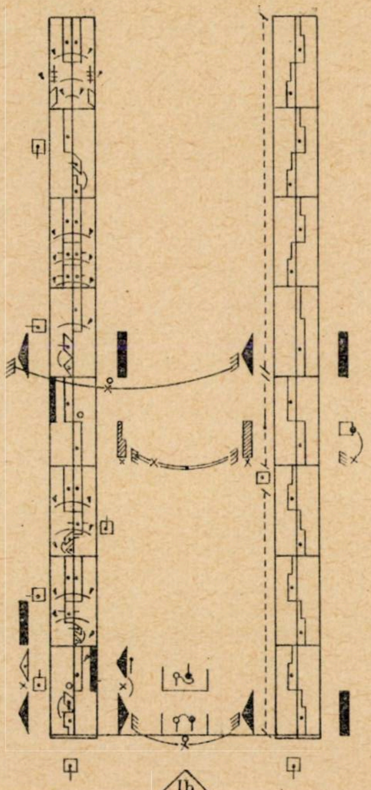
I
măs.
17-20

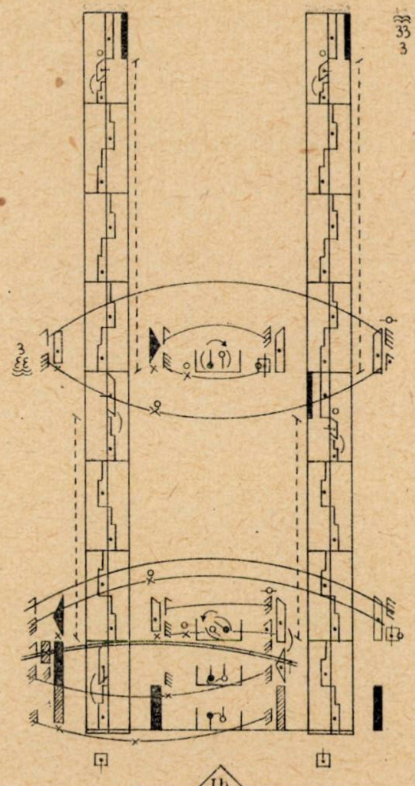

I
mås.
25-32


I
mås.
33-36


Ib
mås.
1-8


Ib.
más.
9-16


Ib.
más.
17-24


Ib.
más.
25-40

NOTE ȘI RECENZII

CIRCULAȚIA TAMBUREI ÎN ȚĂRILE ROMÂNE ÎN PERIOADA MEDIEVALĂ

Contactul cu cultura muzicală a popoarelor Orientului Mijlociu, care a devenit tot mai strîns o dată cu instaurarea suzeranității turcești asupra Țărilor Române, mai ales de la jumătatea secolului al XVI-lea, a făcut să pătrundă la noi, între altele, o serie de instrumente ca : tambura, chemanul, canonul, cobuzul, neiul, surla, daireaua, nagaralele, tumbelicul etc. Despre mai toate aceste instrumente se vorbește în studiile și lucrările de specialitate românești, uneori mai pe larg [1], alteori mai pe scurt [2], sau sînt doar menționate [3]. Datele privitoare la timpul cînd aceste instrumente au pătruns la noi, ca și cele privitoare la circulația de care s-au bucurat, nu mai corespund — așa cum le găsim în lucrările la care ne-am referit — cunoștințelor noastre de astăzi. Întrucît în ultimul timp m-a preocupat problema instrumentelor muzicale în general — deci și a celor de proveniență orientală — consider că este bine să vorbesc din nou de ele, în mici note, grupînd laolaltă tot ce se știe în momentul de față. Începutul îl voi face cu *tambura*, instrument cu coarde ciupite, puse în vibrație cu ajutorul unui plectru, caracterizat prin gîtul său lung.

T. T. Burada, primul român care s-a ocupat cu organografia la noi — și căruia îi datorăm o frumoasă și interesantă colecție de instrumente muzicale [4] — afirmă că ,,tamburul'' — cum îl numește el — ,,a fost introdus cam pe la sfîrșitul secolului [al XIX-lea], pe sub a doua domnie a lui Alexandru Moruz Vodă, din Țarigrad, unde se numește Tambur-kebir-turki, adică : tambur mare turcesc''. În afară de aceasta, T. T. Burada menționează cîteva nume de iscusiți interpreți din tambură din acea perioadă, unii trăitori în Moldova, ca ,,Paharnicul Toader, gramatic la Andronachi Donici, și Căminarul Grigore Avram, care învățase acest instrument în Țarigrad'' și care ,,executa cele mai frumoase *manele*, *samaele*, *pestrefuri* și *tacsîmuri* cu o abilitate neauzită'', iar alții în Muntenia, ca Serdarul Dionisie Fotino [5].

M. Gr. Poslușnicu spune că ,,Românii n-au prea cunoscut acest instrument în practica muzicei lor instrumentale, ci doar din cronicile lui Neculai Costin, care afirmă că era ,,cu gîtul

---

[1] T. T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, în ,,Almanah muzical'', III (1877), p. 42—104.

[2] M. Gr. Poslușnicu, *Istoria musicei la Români*, București (1928), p. 511—541.

[3] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, 1956.

[4] În timpul de față, colecția se află în posesia Muzeului de artă populară al Republicii Populare Române.

[5] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 83.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 2, p. 205–226, București, 1965

lung, cu coarde de sîrmă", şi că era „instrumentul favorit al lui Dimitrie Cantemir cu care şi-a petrecut tinereţea ca ostatec la Ţarigrad "[6].

Reţinînd probabil doar numele „iscusiţilor" interpreţi din tambură, menţionaţi de T. T. Burada, M. Gr. Posluşnicu trage concluzia că acest instrument n-a fost folosit de români, ceea ce, după părerea noastră, nu se poate susţine. Posluşnicu are totuşi meritul că împinge cunoaşterea folosirii tamburei de români — chiar dacă se referă la un singur interpret — cu un secol mai devreme.

Tiberiu Alexandru — care în lucrarea sa se ocupă de instrumentele muzicale în uz în timpul de faţă, iar de cele medievale numai cu totul întîmplător — aduce în plus, faţă de Burada şi Posluşnicu, relatarea unei întîmplări cu un călugăr care, fiind invitat acasă la Ienăchiţă Văcărescu — deci în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea — la sosire a auzit cîntîndu-se înăuntru din *viori, ney* şi *tambure*[7], pe lîngă „glasuri femeeşti dulci şi pătrunzătoare"[8], ceea ce l-a determinat să plece. În afară de aceasta, T. Alexandru prezintă imaginile a două formaţii instrumentale din care face parte şi tambura[9]. Bazat pe aceste noi documente, el admite prezenţa tamburei în tarafurile celei de a doua jumătăţi a secolului al XVIII-lea[10], socoteşte însă că — după cîte „se pare" — nici tambura şi nici alte instrumente vechi de origine străină „nu au fost folosite de poporul nostru muncitor"[11].

Nu sînt acestea singurele date cunoscute cu privire la existenţa tamburei la noi. Înainte de a-şi fi scris şi publicat T. Alexandru lucrarea, apăruse *Lăutari şi hori* a lui C. Bobulescu, în care aflăm încă patru reproduceri după pictura bisericească[12] pe care, nu ştim pentru care motive, T. Alexandru nici nu le aminteşte. Cele patru picturi, în care tambura apare fie singură fie împreună cu alte instrumente ale epocii, provin din jurul anului 1700[13], ceea ce demonstrează circulaţia, relativ vorbind, mare a tamburei.

Cea mai veche dată cu privire la folosirea acestui instrument la noi ne-o furnizează Elisabeta Dolinescu[14] care, confruntînd imaginea instrumentului medieval *Collascioni con tre corde* pe care un călător italian îl vede în Moldova în anul 1633[15], cu aceea a tamburei perso-arabe, ajunge la concluzia că este vorba de unul şi acelaşi instrument.

A doua semnalare referitoare la vechimea tamburei — care provine din acelaşi secol al XVII-lea — o datorăm călătorului turc Evlia Celebi, care vizitînd în anul 1659 bîlciul de la

---

[6] M. Gr. Posluşnicu, *op. cit.*, p. 524.

[7] T. Alexandru, *op. cit.*, p. 143.

[8] Al. I. Odobescu, *Opere*, 1, Editura pentru literatură şi artă (Bucureşti, 1955), p. 247, nota 2. T. Alexandru citează această întîmplare după G. Breazul (*Patrium Carmen*, Bucureşti, 1940, p. 79) care, la rîndu-i a luat-o după I. P. Licheardopol (*Bucureştii*, 1889, p. 109). Sursa primă se pare că este totuşi Odobescu, care ne relatează această întîmplare în studiul său „*Poeţii Văcăreşti* — Traducerea lui Britanicu — Străbunii Văcăreştilor — Banul Iănăkiţă", scris în anul 1860.

[9] T. Alexandru, *op. cit.*, fig. nr. 55 (taraful de lăutari din manuscrisul romanului *Erotocrit*, zugrăvit la anul 1787 de Petrache Logofătul) şi fig. nr. 58 (Gravură de Auguste Raffet : Bîlciul de Sf. Petru din Giurgiu, executată în anul 1837).

[10] *Ibidem*, p. 142.

[11] *Ibidem*, p. 14.

[12] Bobulescu, *Lăutari şi hori în pictura bisericilor noastre* (Bucureşti), 1940, fig. 16, 21, 35 şi 38, (Extras din *Muzica românească de azi*, Cartea Sindicatului Artiştilor Instrumentişti din România, Bucureşti, 1939, îndreptat şi adăugit, avînd peste 55 de figuri în text).

[13] Picturile datează respectiv din anii 1721, sfîrşitul sec. al XVII-lea şi începutul sec. al XVIII-lea, 1692 şi 1707, după cum specifică C. Bobulescu.

[14] E. Dolinescu, *Date noi cu privire la instrumentele muzicale folosite în Ţările româneşti în prima jumătate a secolului al XVII-lea*, în „Muzica", 13 (1963), nr. 7, 45.

[15] Vezi C. C. Giurescu, *Le voyage de Niccolò Barsi en Moldavie* (1633). Extrait des „Mélanges de l'Ecole roumaine en France" (1925), Paris — Bucureşti (1925).

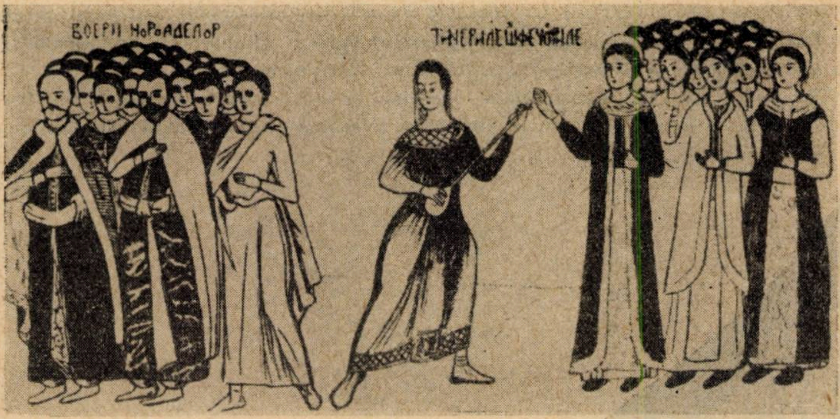


Fig. 1 — Pictură din biserica satului Vernești, rn. Buzău, reg. Ploiești. (După C. Bobulescu, *Lăutari și hori*, p. 40, fig. 16).

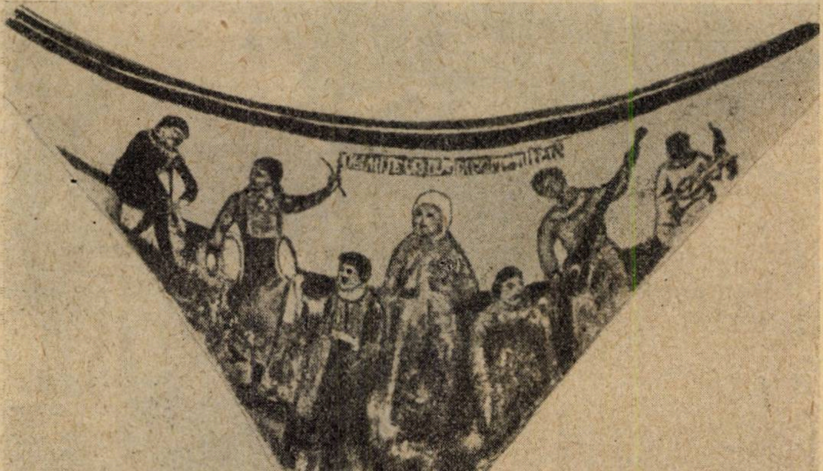


Fig. 2 — Pictură din pridvorul bisericii Colței, București, de pe la sfîrșitul veacului al XVII-lea și începutul celui de-al XVIII-lea. (După C. Bobulescu, *Lăutari și hori*, p. 47, fig. 21).

Focşani vede şi aude cîntîndu-se cu vocea şi din diferite instrumente muzicale, printre care şi din *Saz*[16]. Or, sazul este varietatea transcaucaziană a tamburei[17], după cum se poate vedea din confruntarea imaginilor acestor două instrumente.

Secolul al XVIII-lea ne mai oferă — în afară de datele menţionate de M. Gr. Posluşnicu şi T. Alexandru — mărturia lui Fr. J. Sulzer care, vorbind de instrumentele muzicii de cameră

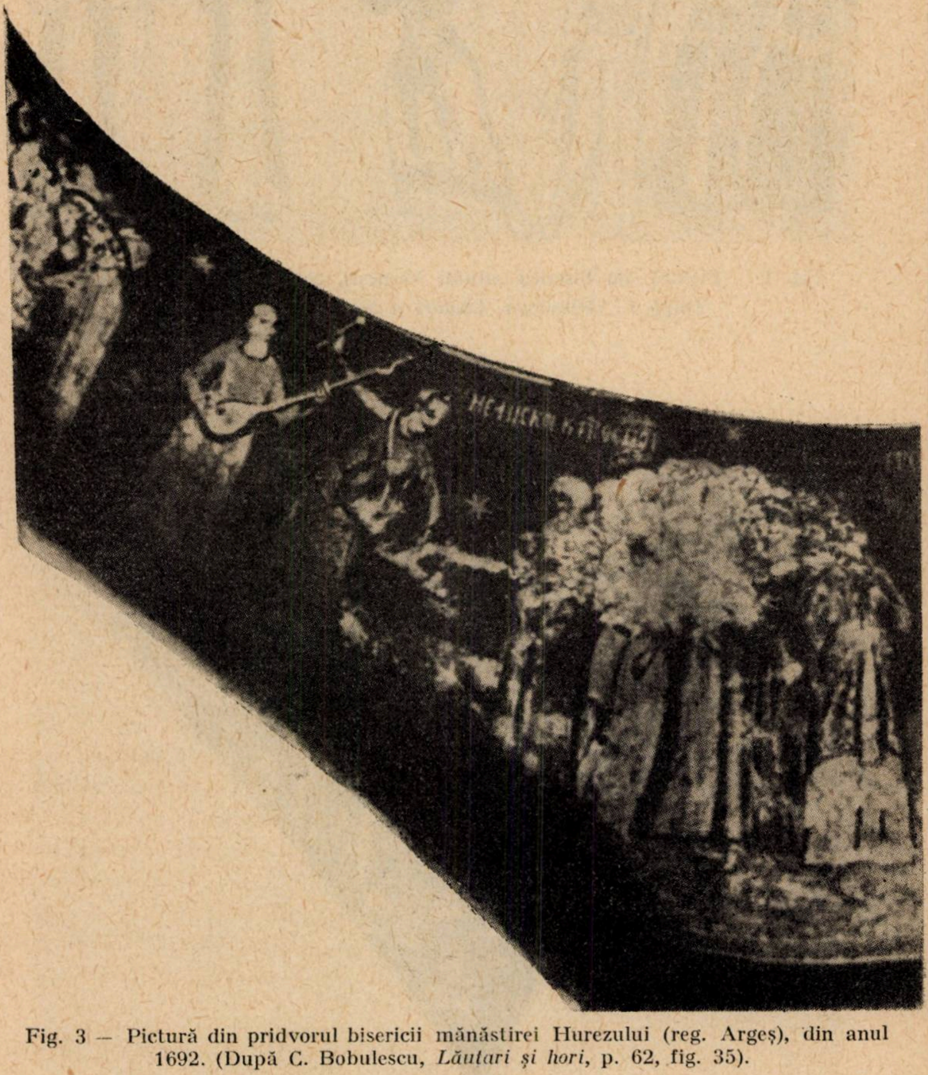


Fig. 3 — Pictură din pridvorul bisericii mănăstirei Hurezului (reg. Argeş), din anul 1692. (După C. Bobulescu, *Lăutari şi hori*, p. 62, fig. 35).

---

[16] Dr. Andrei Antalfty, *Călătoria lui Evlia Celebi în Moldova în anul 1659*, în „Buletinul comisiunei istorice al României”, Bucureşti, 12 (1933), nr. 15—16, 276.

[17] A. Doljanski, *Mic dicţionar muzical*, Editura Muzicală (Bucureşti), 1960 p. 381.

turceşti, menţionează şi „tamburul", despre care afirmă că este „un fel de ţiteră cu un gît lung" [18]. Deşi menţiunea acestuia se referă la instrumentele muzicale turceşti, nu o putem trece cu vederea pentru că Sulzer a văzut tambura, ca şi celelalte instrumente, aici la noi.

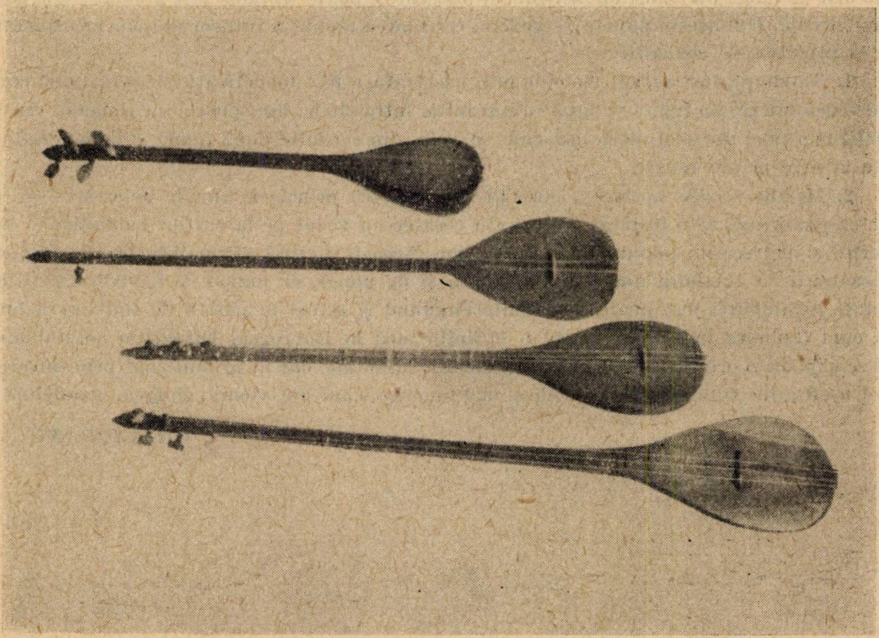


Fig. 4 — Tambure de diferite mărimi, colecţionate de T. T. Burada. (Col. Muzeului de artă populară a Republicii Populare Române).

În sfîrşit, I. Heliade Rădulescu descrie în anul 1848, cum petrecea poporul pe vremea lui. Redăm această descriere pentru că în ea întîlnim o serie de instrumente muzicale ale epocii, printre care şi tambura. El scrie : „Unul răsturnat la o parte, cu un costum strein cînta *chemanul* cel cu două rînduri de coarde, altul tras la o parte se roşia sufînd într-un *nei* ce scotea un fluerat dulce şi depărtat, altul cu *ghitara* după gît, altul cu *flautul*, altul cu *gusla cea montană*, altul cu *TAMBURUL cel lung*, altul mai departe cu *cimpoiul* sau *surla*" [19].

Acestea ar fi datele de care dispunem în momentul de faţă cu privire la circulaţia tamburei la noi. Dacă am lua ca date extreme ale circulaţiei acestui instrument anul 1633, cînd ni-l semnalează Barsi, şi anul 1837, cînd Raffet vede bîlciul de la Giurgiu [20], înseamnă că tambura a circulat pe meleagurile Ţărilor Române peste două secole. Iar dacă admitem că nici Barsi nu a văzut chiar prima tambură care a fost adusă pe pămîntul Moldovei, şi nici bîlciul pe care l-a văzut Raffet nu este ultimul la care s-a cîntat şi din tambură, înseamnă că perioada de două secole este mult depăşită, nu numai cu patru ani cît ar rezulta din cifrele celor două date menţionate. Într-o atît de lungă perioadă, un instrument muzical îşi poate schimba atît funcţia cît şi mediul în care circulă. Din aceste puncte de vedere, cercetarea atentă a tuturor datelor menţionate ne duce la următoarele concluzii :

---

[18] Fr. J. Sulzer, *Geschichte des transalpinichen Daciens*, das ist : Walachey, Moldau und Bessarabiens..., Wien, bey Rudolph Gräffer, 1781, vol. II, p. 434.

[19] „Curierul român", an. 1848, p. 139. Citat după C. Bobulescu, *Lăutarii noştri. Din trecutul lor. Schiţă istorică asupra muzicei noastre naţionale corale, cum şi asupra altor feluri de muzici*, Bucureşti, 1922, p. 38.

1. Tambura, instrument melodic prin excelenţă, a fost folosită atît singură, după cum se poate vedea din prima figură şi după cum rezultă, între altele, din spusele lui Heliade, dar şi în formaţii mai mici sau mai mari, aşa cum se vede din celelalte două figuri şi cum rezultă din datele la care ne-am referit.

2. Mediile sociale în care a circulat sînt : curtea princiară, curţile boiereşti — se prea poate ca pictorii să se fi inspirat tocmai din ceea ce au văzut pe la curţile feudalilor — dar şi bîlciurile şi petrecerile populare ale orăşenilor. Aceasta dezice afirmaţiile lui Posluşnicu şi T. Alexandru că tambura n-ar fi fost folosită şi de popor, ci numai de feudali. De altfel, o varietate a tamburei mai poate fi întîlnită circulînd şi astăzi în partea de sud-vest a ţării[21], după cum tambura însăşi mai poate fi întîlnită încă în Dobrogea. Dispariţia acestui instrument se explică şi prin dispariţia culturii muzicale orientale, dar în primul rînd prin intrarea în circuit a altor instrumente mai comode şi mai practice, cum sînt vioara, chitara, mandolina etc.

GH. CIOBANU

---

[20] Nu ne referim la I. Heliade Rădulescu, pentru că din descrierea citată nu rezultă dacă el are în vedere timpul cînd scrie, sau vremuri anterioare.

[21] T. Alexandru, *op. cit.*, p. 279, 319 şi 327.

SIMPOZIONUL DE TRANSCRIERE ŞI ANALIZĂ AL SOCIETĂŢII DE ETNOMUZICOLOGIE

Revista „ETHNOMUSICOLOGY", Journal of the Society for Ethnomusicology, Volume VIII, Number 3, September 1964, publicată sub auspiciile Universităţii Wesleyene din Middletown, Connecticut (U.S.A.), înscrie în paginile sale un amplu material extras din lucrările simpozionului de transcriere şi analiză muzicală desfăşurat în cadrul celei de-a opta întîlniri anuale a Societăţii de Etnomuzicologie care a avut loc la numita universitate între 1—2 nov. 1963. Organizat din iniţiativa lui Nicholas M. England de la Departamentul de muzică al Universităţii Columbia din New York, simpozionul a pus în practică ideea unui schimb de experienţă între mai mulţi cercetători cărora li s-a oferit spre transcriere o aceeaşi înregistrare. Pentru a da cititorului putinţa controlului nemijlocit al veridicităţii notaţiilor muzicale, melodia în cauză a fost ataşată ca supliment volumului de revistă, sub forma unui disc micro Sphinx Clasp, nr. 60 J 33 1/3 R. P. M. Este vorba de un cîntec al populaţiei Hukve, executat de un bărbat în vîrstă care se acompaniază cu un arc de vînătoare — instrument folosit frecvent în scop muzical de către indigenii din Africa de Sud.

Grupul Hukve aparţine populaţiei Boşimane şi trăieşte risipit în zona de contact dintre Africa de Sud-Vest, Angola şi protectoratul Beciuana. Ca la majoritatea triburilor băştinaşe din Africa Australă, numărul membrilor lui este foarte restrîns (evaluat la aprox. 1500 indivizi în 1964) din pricina condiţiilor precare de existenţă. Îndeletnicirile lor de căpetenie sînt vînătoarea şi culesul fructelor, iar în subsidiar creşterea nomadă a vitelor cornute, cu care peregrinează prin regiunile mărginaşe ale stepei deşertice Calahari. Trăind în stare semi-nomadă, Hukve au aşezări cu caracter temporar, cum este şi satul Şigele, situat în imediata vecinătate a mlaştinilor Okavango, în fîşia de tărîm denumită Caprivi Strip, din Africa de Sud-Vest. Ca participant la cea de-a şaptea expediţie Peabody-Harvard în Calahari, etnomuzicologul Nicholas M. England a înregistrat, în septembrie 1959, la Şigele, piesa propusă la simpozionul de transcriere. În cuvîntul său introductiv, England prezintă sintetic unele date indispensabile pentru înţelegerea cîntecului în ansamblul faptelor de viaţă social-culturală a grupului de la care a fost cules.

Colectivitatea este organizată pe un tip tribal elementar. În virtutea dreptului de succesiune filială, i se recunoaşte unuia dintre ei regimul de proprietate asupra aşezării. Se află în uz exogamia. Credinţa în spirite este întreţinută de vracii-şamani iar, în ciuda interdicţiilor severe ale autorităţilor, practicile magice se menţin în mod curent. Ele constituie fondul pe care se desfăşoară o bună parte a manifestărilor muzicale, în primul rînd cîntecele de vindecare [jeu ˉ| kɩ :]. În practica muzicală predomină de altminteri funcţia social-ceremonială, afirmată în cîntece corale executate în grup. În afară de cîntecele de vindecare, în această categorie intră cîntecele de dans [ˋ| gana ˉ| kɩ :] şi cîntecele incluse în ritualul care marchează primul eveniment al pubertăţii feminine [haba ˉ| kɩ :]. Acestea din urmă ar reprezenta singurul fapt muzical legat de ceea ce Van Gennep a denumit „rites de passage". Toate speciile muzicale menţionate sînt cîntate vocal de femei care se acompaniază cu bătăi ritmice din palme, întărite uneori de mijloace instrumentale : bucăţele subţiri, dreptunghiulare, de lemn lovite cu mîna una de alta (analoge ca funcţie cu *clavas* din muzica populară antileză) şi tobe cilindroide, scobite într-un singur lemn şi avînd o singură faţă membranoasă — ultimele, privilegiu exclusiv al bărbaţilor. Spre deosebire de negrii bantu, cu care trăiesc în contact permanent, hukve din Şigele nu cunosc tipul de cîntec coral cu solist conducător. Este interesantă sublinierea autorului referitoare la pierderea informaţiei adiţionale, simbolice, a unor cîntece — caz frecvent la Boşimani şi care denotă, după părerea noastră, un început de dezintegrare a funcţiei magice a actului muzical ce tinde astfel să ia un caracter intrinsec. O altă categorie mare a muzicii Hukve o reprezintă cîntecul nelegat de ceremonial. Executat individual, el se întîlneşte sub formă instrumentală sau vocal-instrumentală. Cel mai răspîndit instrument muzical îl constituie arcul cu coardă ; tipul denumit [ˋtɛ : ‖ kaba] are proporţii reduse şi este folosit de femei prin punerea în aplicare a unui procedeu de execuţie care prezintă analogie cu cel de la drîmbă : rezonarea bucală a corpului vibrator. Un alt tip îl reprezintă arcul obişnuit [ˋtɛ :] întrebuinţat de bărbaţi la vînătoare.

Piesa transcrisă este executată cu acest de pe urmă tip : un arc de 1,37 m. lungime, cu coarda din tendon animal. Informatorul l-a adaptat pentru execuţia muzicală slăbind coarda şi legînd-o apoi într-un al treilea punct de braţul arcului, astfel încît au rezultat, prin împărţire, două secţiuni de coardă aflate în raport de aprox. 2/5 una faţă de alta — un fel de monocord improvizat. Lovite alternativ, cu ajutorul unui băţ subţire, lung de cca. 30 cm, subdiviziunile coardei produc două sunete a căror diferenţă de înălţime echivalează cu o terţă mare. Fiecare din sunetele emise posedă în plus armonice a căror slabă sonoritate este amplificată de instrumentist printr-un sistem ingenios. Stînd jos, cu picioarele încrucişate, şi ţinînd arcul diagonal cu coarda în afară, informatorul foloseşte drept cutie de rezonanţă o tigvă goală uscată, interpusă între pieptul lui şi instrument. O faţă a tigvei informatorul a pus-o în contact cu lemnul arcului, în timp ce faţa opusă şi-a lipit-o de diafragmă. Această ultimă faţă are o despicătură cu diametrul de aproximativ 10 cm, complet reductibilă prin contracţia intenţională a muşchilor abdominali. Variind astfel după plac mărimea şi forma camerei de rezonanţă, instrumentistul reliefează armonicele superioare ale coardei, care dau naştere unei a doua linii melodice clar perceptibilă alături de sunetele fundamentale. Această linie melodică de armonice poate căpăta în unele cazuri (în special la tipul de arc rezonat bucal) însemnătate mai mare decît sunetele fundamentale, privite doar ca generatoare ale seriei superioare, singura reală (cf. Percival R. Kirby : *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, Johannesburg, 1953). La piesa aleasă, lucrurile se complică deoarece la cele două linii melodice ale instrumentului se adaugă vocea umană cu o melopee care se bucură de relativă independenţă faţă de partea instrumentală. Exemplul este un cîntec neocazional, intitulat [ˈDu :] denumire dată unui rumegător (Taurotragus) foarte căutat ca vînat de către băştinaşi. Din păcate, textul poetic nu a fost dat transcriitorilor deoarece nu a putut fi tradus în mod satisfăcător. Din context reiese că — la fel ca toate cîntecele Hukve nelegate de vreun ceremonial — [ˈDu :] este un cîntec despre animale şi se referă la migraţia sezonieră a vînatului.

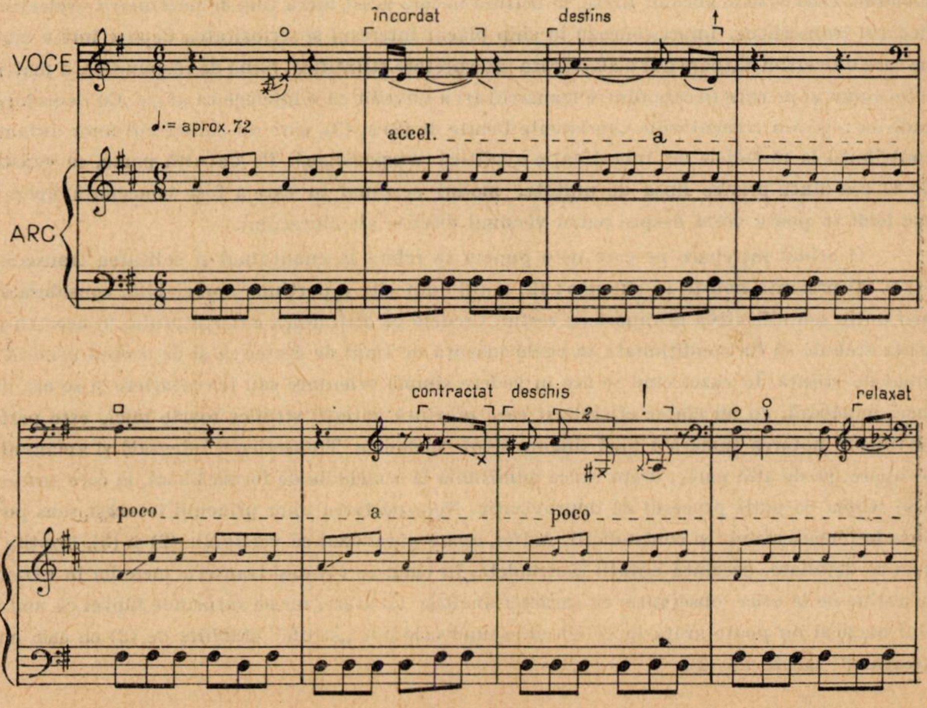
În continuare sînt date documentele redactate de cei patru transcriitori : (1) Robert Garfias de la University of Washington din Seattle, (2) Mieczyslaw Kolinski din New York, (3) George List de la Indiana University din Bloomington, Ind., (4) Willard Rhodes de la Columbia University din New York, pe care îi vom desemna mai departe cu cifrele din paranteze.

De la început vrem să subliniem că problemele de ordin tehnic şi metodologic pertinente transcrierii sînt multiple şi de însemnătate capitală pentru cercetarea etnomuzicologică. În această privinţă ne asociem întrutotul cu părerea exprimată în cuvîntul de închidere al simpozionului de către Charles Seeger, de la University of California, Los Angeles, preşedintele manifestării. Dacă posibilitatea documentării auditive cu ajutorul înregistrării sunetului a revoluţionat folcloristica veacului nostru, transcrierea, ce poate fi considerată drept „documentare vizuală asupra sunetului înregistrat", reprezintă un instrument indispensabil de lucru, fără de care temeiul ştiinţific al comparării şi analizării faptelor ar fi serios compromis, iar operaţii imperios reclamate de metodica disciplinei, precum aranjarea în arhivă şi clasificarea, ar deveni de-a dreptul imposibile. Convenind, împreună cu Seeger, că etnomuzicologia a ajuns la un punct în care folosirea unei tehnici inadecvate de documentaţie nu mai poate fi scuzată, găsim totuşi prea categorică afirmaţia că, în comparaţie cu documentaţia auxiliară, documentaţia textuală (descrierea şi notarea grafică a evenimentului muzical) dispune de o tehnică de lucru nedezvoltată. Ni se pare că a susţine acest lucru înseamnă a face pentru moment abstracţie de rezultatele la care au ajuns în metodologia transcrierii cercetători ca Brăiloiu şi Bartók (în paranteză fie zis, se observă că nici unul dintre transcriitorii participanţi nu aplică transcrierea amănunţită şi nu face vreo referinţă la notaţia sinoptică).

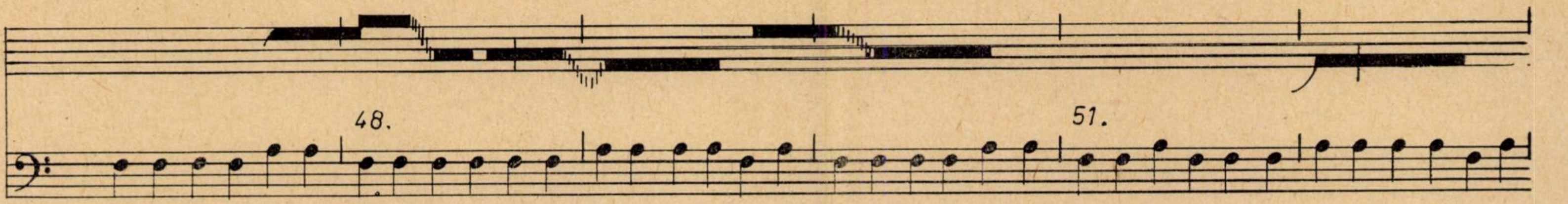
Compararea materialelor celor patru cercetători pune în evidenţă, aşa cum trebuie să ne aşteptăm de altminteri, multe puncte comune, dar şi deosebiri în înţelegerea şi interpretarea fenomenului, ceea ce este absolut firesc, în măsura în care acest lucru ţine de parametrii subiectivi ai fiecărui transcriitor. Impresionează în chip plăcut interesul şi seriozitatea depuse într-o muncă pe care o socotim datoare a fi o adevărată interpretare ştiinţifică, plină de răspundere, a materialului sonor şi pe care fiecare dintre transcriitori a dovedit că o înţelege ca atare. Cu deosebire se cade să relevăm comentariile consistente făcute de (2) şi (3), care au caracterul unor autentice contribuţii la metodele de investigaţie analitică muzicologică. Pe de altă parte, se constată de la cea dintîi privire lipsa de unitate, modul personal în care a fost concepută operaţia, aşa încît se poate vorbi despre patru versiuni diferite ale cîntecului.

O primă întrebare pe care ne-o punem se referă la cuantumul şi calitatea transcrierii· (1) şi (4) prezintă notaţii in extenso ; (2) şi (3) omit cîte o porţiune apreciabilă, considerată ca mai puţin semnificativă în raport cu restul. Credem că atitudinea cercetătorului în această privinţă trebuie să fie condiţionată în egală măsură de tipul de cîntec ca şi de scopul urmărit de omul de ştiinţă. În cazul cînd se are în vedere simpla orientare sau inventariere şi se are de-a face, bunăoară, cu un cîntec cristalizat care prezintă variaţii strofice foarte mici, este perfect justificată notarea sumară a unei singure strofe melodice. Transcrierea integrală şi amănunţită ne apare, pe de altă parte, drept unica admisibilă la o melodie de formă liberă, la care urmează a se studia de pildă procesul de improvizaţie. Nerespectarea unor principii în acest sens poate duce la inconsecvenţe şi contradicţii. Astfel, apare paradoxal că versiunile (2) şi (3), însoţite de analize detaliate, prezintă notaţii incomplete, în timp ce (4) deşi transcrie melodia in extenso, se abţine de la orice observaţie cu caracter analitic. Ca atare, nu ne surprinde faptul că materialul muzical nu poate arăta în ce fel corespund cele opt „strofe" stabilite de (3) cu cele nouă „secţiuni" găsite de (2).

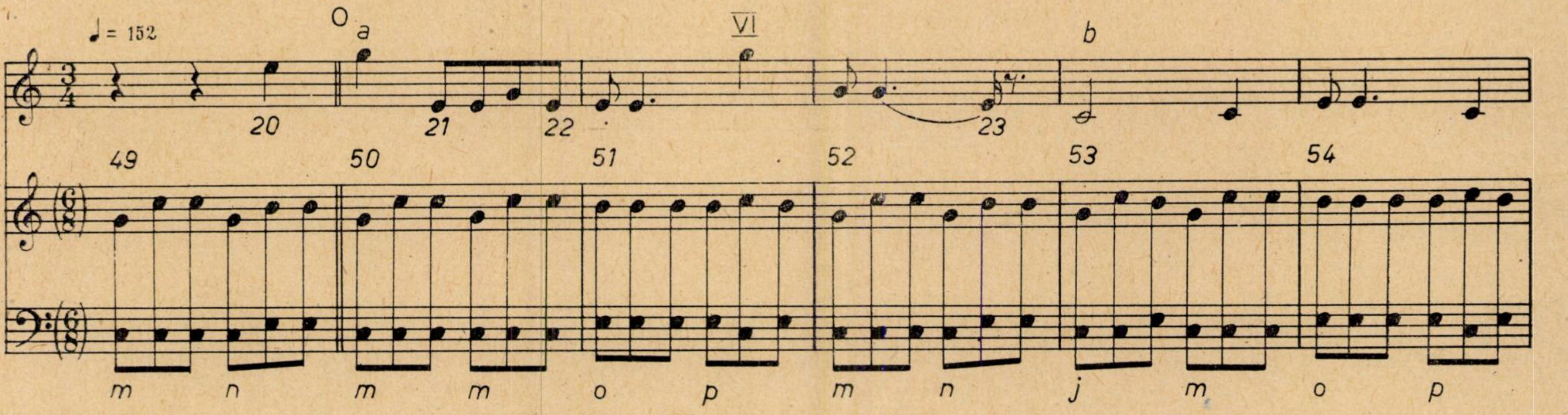
O altă problemă o constituie criteriile de alegere ale piesei-etalon. Referitor la aceasta formulăm o rezervă metodologică preliminară generată de : a) imposibilitatea folosirii ca auxiliar a cuvintelor cîntate, din pricina completei necunoaşteri a limbii, viciu sesizat de (3), (4) şi de către preşedintele simpozionului. Or, dat fiind rolul, uneori de-a dreptul hotărîtor, pe care îl joacă textul poetic în justa înţelegere a structurii muzicale a unui cîntec, considerăm ca nesatisfăcută, în cazul de faţă, o condiţie prealabilă esenţială pentru garantarea deplinei reuşite ; b) caracterul special al grupului de limbi boşimane, care posedă o serie aparte de foneme („click sounds") cu valoare sonoră ambiguă, în unele cazuri, posibil subiectiv determinate însă pentru nespecialişti, cu semnificaţie muzicală. Transcriind la rîndul nostru înregistrarea, ne-a lipsit, din motive identice, putinţa elucidării definitive a problemei metrului, ca şi a verificării unor impresii a căror interpretare rămîne sub semnul întrebării. Astfel, la audiţia discului, urechea concentrîndu-şi atenţia asupra părţii vocale, percepe cel puţin trei tipuri timbrale deosebite şi anume : 1) cîntat normal timbrat ; 2) cîntat netimbrat, şters ; 3) voce complet nevibrată, ca un fîşîit. Am încercat să redăm aceste diferenţe cu ajutorul notelor colorate. În plus, cîntăreţul îşi modifică cu intermitenţă emisia vocală — fenomen asupra căruia nu sîntem în măsură să afirmăm dacă se datorează specificului sistemului fonologic al limbii, dacă ilustrează o trăsătură caracteristică a muzicii Hukve, sau dacă este o simplă particularitate a informatorului. Fără ajutorul textului nu ne putem lua răspunderea să decidem dacă aceste constatări : a) au o semnificaţie precisă, legată de efectul magic ; b) reflectă particularităţi de registru vocal, la o melodie cu un ambitus considerabil. La toate acestea se adaugă articulaţiile speciale denumite „click sounds" pe care, ori de cîte ori s-au detaşat pregnant, le-am notat datorită efectului lor sonor singular. Dăm mai jos un fragment în care se observă toate elementele la care ne-am referit :



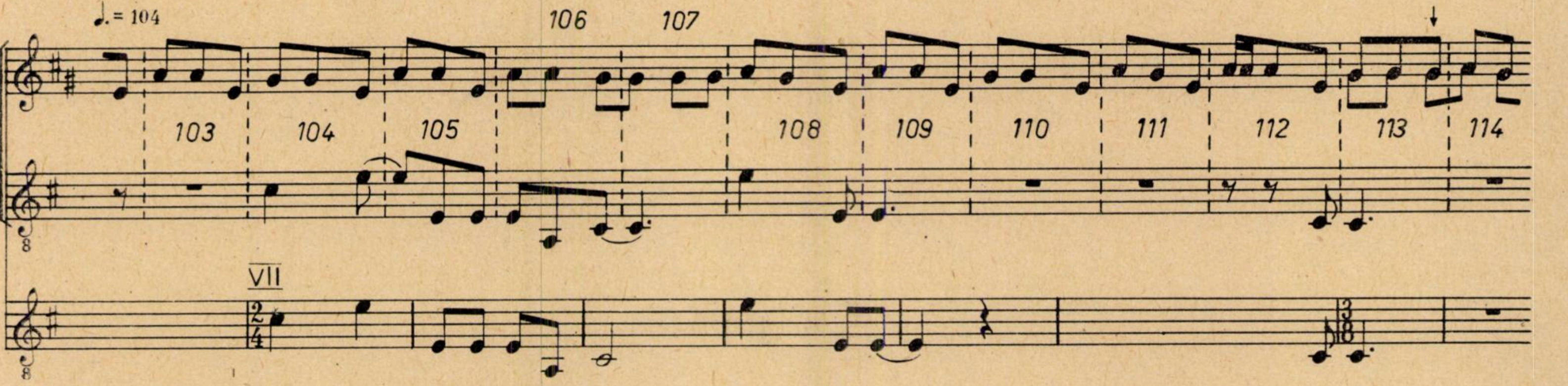
GARFIAS (1)



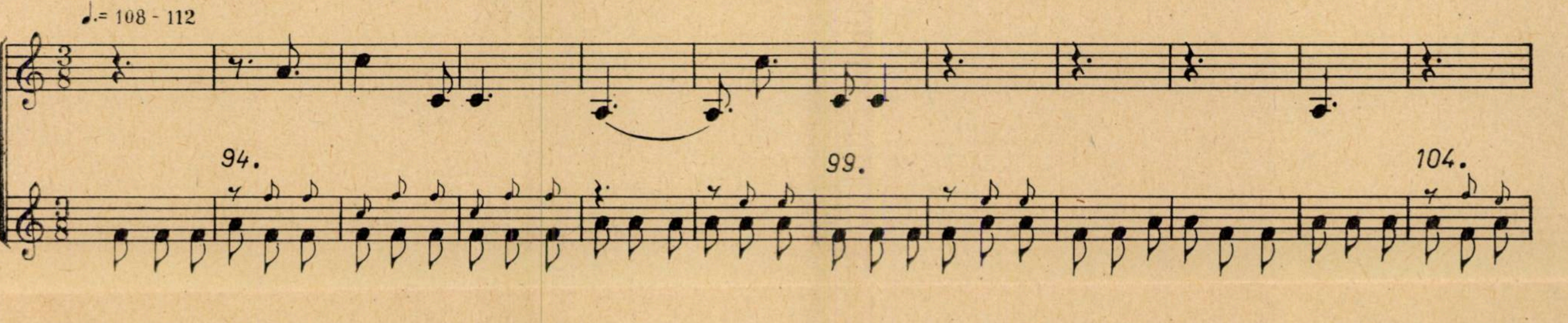
KOLINSKI (2)


♩= 152
O a
VI
b
20
21
22
23
49
50
51
52
53
54
m n m m o p m n j m o p

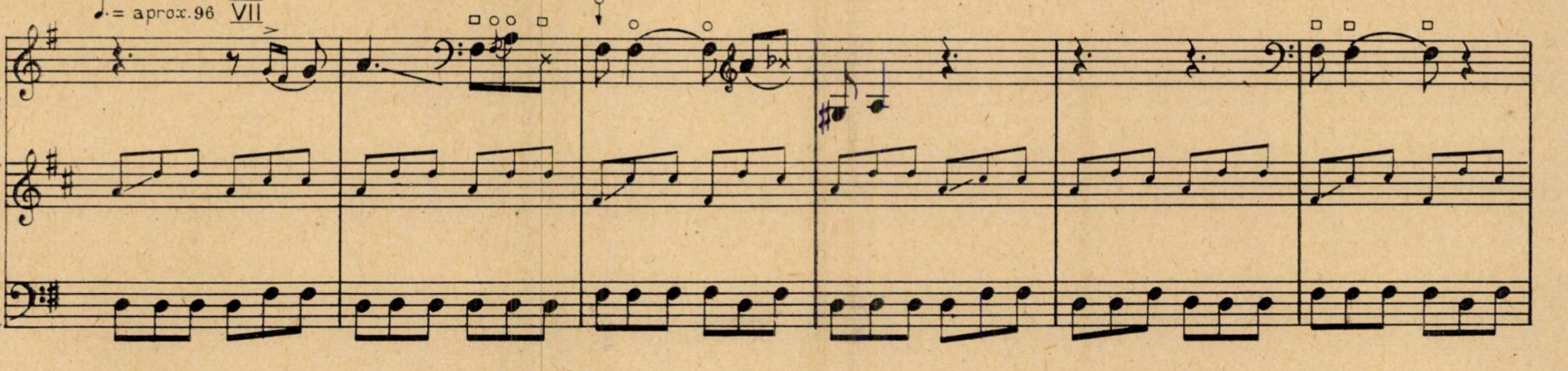
LIST (3)

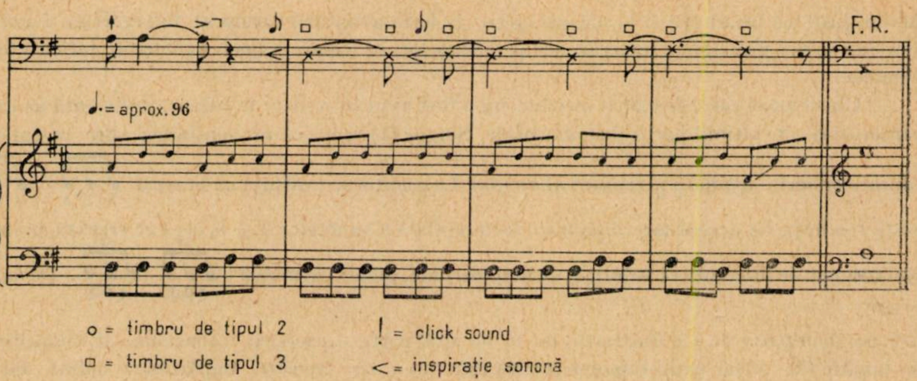

♩.= 104
106
107
103
104
105
108
109
110
111
112
113
114
VII

RHODES (4)


♩.= 108 - 112
94.
99.
104.

RĂDULESCU (5)


♩.= aprox. 96 VII

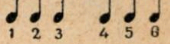


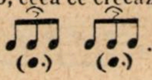
o = timbru de tipul 2
□ = timbru de tipul 3
! = click sound
< = inspiraţie sonoră

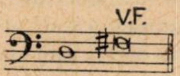
Pentru o astfel de experienţă s-ar fi recomandat în principiu o piesă care să nu pună probleme de această natură, fie o melodie vocal-instrumentală executată într-o limbă inteligibilă transcriitorului, fie o melodie pur instrumentală. Considerăm de asemenea rezultatele ca avînd o valabilitate foarte restrînsă, întrucît ele se referă la un caz izolat. Semnificativă în această privinţă este reflecţia mărturisită de (1) care consideră că „...atunci cînd un singur exemplu este studiat în afara contextului său cultural şi muzical, devine foarte greu să separi elementele potrivite", ceea ce, pînă la urmă, înseamnă că a cunoaşte stilul este un sine qua non pentru a transcrie bine. Socotim că pentru a obţine concluzii valide asupra utilităţii şi aplicabilităţii tehnicii de transcriere şi analiză se impune experimentarea lor prealabilă pe un material muzical mai larg, aparţinînd la diferite genuri şi chiar la popoare deosebite.

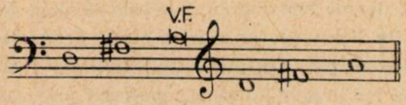
Pentru a ne face o idee asupra tehnicilor de lucru folosite de cei patru cercetători vom parcurge succint transcrierile, luînd ca termen de referinţă originalul muzical pe care am avut posibilitatea să-l notăm după disc. Iată o privire sinoptică a unui fragment din transcrierile cu care am lucrat (v. planşa).

După cum se vede, toţi transcriitorii au făcut deosebire între partea vocală şi cea instrumentală. La aceasta din urmă au perceput toţi existenţa unor frecvenţe complimentare, deşi numai (2) şi (4) le-au trecut pe portativ ; (1) vorbeşte despre „componente superioare şi inferioare" dar notează numai melodia fundamentală. Deşi scrie doar componenta superioară a melodiei instrumentale, (3) încearcă să determine baza intervalelor ei aplicînd teoria lui Hindemith (*Craft of musical composition*, New York, 1945, vol. I) despre „sunetele diferenţiale". Transcriitorii recunosc în unanimitate caracterul complex al părţii vocale, relativ independentă faţă de instrument şi mai dificil de notat. Cele mai mari variaţii între versiuni le întîlnim tocmai în scrierea vocii. Pentru redarea ei (1) părăseşte notaţia tradiţională, diastematică, şi o adoptă pe cea grafică diagramatică furnizată de un aparat (melograful Seeger). Încadrarea metrico-ritmică prezintă diferenţe simţitoare. Toţi au sesizat pulsaţia giusto a părţii instrumentale dar au măsurat-o fiecare într-altfel : (1) alege ca unitate de măsură ♩ şi ia ca bază metrică grupul de şase pătrimi delimitat prin segmente de bară : (2), (3) şi (4) iau ca bază ♪ încadrată în măsura de 6/8, 3/8 cu anacruză şi respectiv 3/8 fără anacruză. Interpretînd partea vocală (2) şi (3) ajung la rezultate pe care le privim cu scepticism. Notată de (2) într-un 3/4 foarte puţin probabil, vocea generează alături de instrument structuri polimetrice şi poliritmice care par artificiale chiar şi transcriitorului atunci cînd recunoaşte că : „...strict vorbind, structuri polimetrice simultane nu există din punctul de vedere al ascultătorului. *Aceeaşi situaţie se iveşte în cazul unui singur executant*". (*subl. autorului*). Discutabile ne apar la (3) avantajul notării dimorfe folosită pentru melodia vocală şi, în special, justețea încadrării ei în măsuri mixte, la baza adoptării cărora se întrezărește tendința de reducere din principiu a anacruzelor și sincopelor, de creare a unei fizionomii tetice a liniei melodice.

Un element care, deși ar fi meritat, nu a fost avut în vedere în măsură suficientă de către transcriitori este ritmul părții instrumentale. Singur (1) remarcă propensiunea spre inegalitate a duratelor acelui ostinato percutant al arcului. La audiție se constată că în seria 

există tendința de accentuare dinamică preferențială a sunetelor 2 și 5, ceea ce creează premisa unui început de diferențiere valorică, de heterocronie, în felul următor : . Deoarece însă pe de o parte au loc fluctuații, iar pe de altă parte caracterul intențional al momentelor de lungire (de altfel cvasi-imponderabilă) este greu de dovedit, împărtășim opinia lui (1) conform căreia, în locul unui sistem aksak, s-ar putea vorbi mai degrabă despre un „...tip de accent simultan supraimpus unui numitor comun de bătăi constante”.

Structura sonoră a piesei este compusă din sistemul sonor al părții instrumentale — alcătuit din numai două frecvențe fundamentale 

și acela al părții vocale 

format din trei sunete diferite (neținînd seama de repetarea lor la octavă și nici de sunetele ornamentale sau imprecis atacate).

Ambele reprezintă structuri oligocordice prepentatonice : cea dintîi o bicordie, cea de-a doua o tricordie pe care, ținînd seama de ambitusul ei întins, am putea-o numi eurohorie, în opoziție cu stenohorie (v. G. Breazul, *Studii de folklor muzical*. B. — *Oligocordii și stenohorii* ; *Moduri prepentatonice*, în „Cercetări folklorice”, I, București, 1947, p. 10—20).

Implicit, transcriitorii sînt de acord că există un sunet fundamental reprezentat de frecvența mai gravă a arcului, *re* (corespunzător ca efect acustic real lui *fa* din octava mică) în notația noastră. Cu toate că folosește termenul impropriu de „centru tonal”, interpretarea lui (3) care admite două fundamentale : *re* și *fa* ♯ (vox finalis) ni se pare mai aproape de adevăr deoarece corespunde caracterului funcțional incert al sistemelor prepentatonice. Este interesant de observat că existența a două sunete fundamentale, aflate la distanță de terță, între care pendulează în permanență melodia instrumentală — efect confirmat de audiție — crează în rudiment un sistem funcțional oscilant, comparabil paralelismului major-minor din cîntecul popular românesc.

Forma piesei, analizată cu minuțiozitate de către (2) și (3), este clar strofică, comportînd în plus o introducere scurtă (cu funcție analogă unui *tastar de'corde* pentru încercarea instrumentului) și o codetta. Un model remarcabil de investigație în microorganismul cîntecului Hukve, a cărui neașteptată complexitate de articulații este astfel scoasă în relief, îl dă (2). Cîntărind cu spiritul exactității structura intervalică, tipul, frecvența și proporția lor, examinînd conturul melodic, modul de interconexiune al figurilor melodice, structura lor intimă, cercetătorul caută să stabilească constante și formule, relații și legi cu caracter cuprinzător. Meritorie prin metodele ei noi, analiza este grevată din păcate de un anumit caracter speculativ, o oarecare inclinație spre abstract, din care cauză obiectul este privit aproape mereu de la înălțimea unui punct de vedere teoretic generalizat. În legătură cu aceasta ne oprim la o observație de principiu. Deși faptul artistic este, prin natura lui, o manifestare unitară, totuși separarea, izolarea elementelor sale componente este ineluctabilă şi acceptată ca atare în scop de analiză. Ea poate merge foarte departe ; se pune întrebarea : pînă la ce punct metoda folosită rămîne aplicabilă cu un real profit şi altor manifestări, iar rezultatele unei astfel de investigaţii pot fi generalizate ? Evident, gradul de adîncime al analizei trebuie să fie determinat de ceea ce urmăreşte cercetătorul. Oricum însă, se impune a avea mereu în vedere perspectiva valabilităţii rezultatelor obţinute prin analiza cantitativă care, la urma urmelor, furnizează cifre şi scheme brute (chiar dacă ele sînt de ordinul doi faţă de obiectul analizei) ce vor trebui supuse ulterior elaborării intelectuale.

O ultimă chestiune priveşte aportul mijloacelor pe care tehnica de astăzi le pune la dispoziţia transcriitorului. În ultimii ani procedeele de analiză şi transcriere fonică cu aparate electronice au concentrat din ce în ce mai mult interesul specialiştilor. Acestea au început să pătrundă în activitatea cotidiană a etnomuzicologilor, care descoperă în ele un auxiliar preţios. Creşterea vertiginoasă a operativităţii în transcriere şi gradul avansat de precizie — fapte care, în ultimă instanţă, contribuie la reducerea timpului cheltuit de către omul de ştiinţă în activităţile preliminare studiului propriu-zis — reprezintă avantaje ale aparaturii electronice care nu pot fi trecute cu vederea. La actualul nivel de dezvoltare a tehnicii mondiale, cele mai perfecţionate instrumente nu se pot însă dispensa de prezenţa cercetătorului, al cărui spirit de discernămînt este solicitat în permanenţă. De multe ori mijloacele noi nu îşi găsesc de la început posibilitatea celei mai adecvate folosiri. Să se compare, bunăoară, notaţia (1) din planşă cu restul transcrierilor şi se va vedea că, deşi datele au fost obţinute de la un aparat special, notaţia (1) este mai puţin plastică şi, aşa cum recunoştea prof. Seeger, conţine o cantitate de informaţie mai mică decît notaţia convenţională. Subliniem însă că aceasta este în primul rînd o carenţă a sistemului de notaţie ales. Tehnica de explorare a sunetului, acustoscopia, nu are decît de profitat de pe urma progresului realizat de electronica modernă. Astăzi, o transcriere riguros ştiinţifică reclamă un laborator care, pe lîngă echipamentul clasic, să fie utilat cu aparate absolut necesare pentru analizarea sunetului înregistrat : melograf, analizor de undă, filtre de frecvenţă, oscilograf mecanic (brush recorder).

Simpozionul de la Wesleyan University dovedeşte actualitatea şi acuitatea problemelor referitoare la transcriere şi analiză. Materialele publicate de revistă reprezintă, în ciuda unor obiecţii de principiu la care se expun, un bun început ce merită să fie continuat prin deschiderea unor dezbateri ample, cu participare internaţională, în legătură cu metodologia şi tehnica transcrierii. Ne exprimăm convingerea că simpozionul constituie o experienţă nouă şi interesantă, plină de învăţăminte, care, dincolo de variaţiile interpretării individuale, afirmă utilitatea şi însemnătatea obiectivă a operaţiilor de transcriere şi analiză în etnomuzicologie.

N. RĂDULESCU

Fr. J. Sulzer (1781) despre nai

Informaţiile etnografice şi folclorice din *Istoria Daciei transalpine* a lui Fr. J. Sulzer [1] n-au fost exploatate pînă în prezent în întreaga lor bogăţie. Din această cauză s-au tras uneori concluzii ce nu rezistă unei examinări atente, cum este cazul în unele probleme de organologie populară. Faptul se datoreşte pe de o parte limitării informaţiei doar la un paragraf anume din volumele lui Sulzer [2], iar pe de altă parte unor interpretări necorespunzătoare date unor pasaje sau termeni din ele.

---

[1] Sulzer, Franz Joseph, *Geschichte des transalpinischen Daciens... Erster oder geographischer Theil*, Wien, Rudolf Gräffer, 1781 (vol. I, II) — 1782 (vol. III) ; o copie a manuscrisului părţii a 2-a a lucrării (*Zweiter oder historischer Theil*) se află la B.A.R.P.R. — manuscrise germane, nr. 35.

Despre naiul ,,valahilor" găsim următoarele cinci fragmente în *Istoria* lui Sulzer :

A ,,...Alle diese Tänze werden entweder von Pfeiffe allein, oder von einer, höchstens zwo Violinen, und einer Maulorgel, oder Siebenpfeife (Syringa Panos) welche sie *Moskál* nennen, und manchmal auch von einem Hackbrette, anstatt dessen aber in der Walachey und Moldau von einer Mandore begleitet, wobey die eine Geige in der Oktave einklinget..." (vol. II, p. 417).

B. ,,...Uebrigens haben die Walachen, zumal diejenigen, so im Banate, Siebenbürgen, und walachisch-moldauischen Karpathen wohnen, anstatt des Moskals, dessen sich nur die Flächenbewohner der Walachey, und Moldau bey ihren Tänzen bedienen, ausser ihren Geigen, drey Arten von Flöten oder Pfeiffen, womit sie theils ihre Tänze, theils ihre Lieder blasen, oder aufspielen..." (vol. II, p. 419).

C. ,,...Ausser der Siebenpfeife, (Moskal) welche aber bey ihnen [ihnen = valahii transalpini, cf. frazei premergătoare] bis zwanzig Röhrchen, mithin eben so viele diatonische Töne hat, und mit Wachsstopfen in ihre halben Töne umgestimmt werden kann, einer stumpftönigen Mandore mit Darmseiten bezogen, die sie wie die Zythern mit einem Federkiele schlagen, dann der Geige, und der zur türkischen Feldmusik gehörigen Trompeten und Schallmeyen, kennen sie kein anderes Instrument..." (vol. II, p. 452).

D. ,,...Von dem chinesischen Instrumente, welches zuerst belobter Missionar Amiot *Koan-tsee* nennet, lässt es sich gar nicht zweifeln, dass es die Siebenpfeiffe der alten und neuen Griechen, und das *Muskal* der Türken, und der Walachen ist..." (vol. II, p. 505).

E. ,,...[Chinezii au] Eine Glockenmusik, die dem Karillon der flandrischen Glocken gleichet, eine Orgel aus Rohrpfeifen, woraus auch das walachische und griechische Moskal bestehet, Instrumente von Stein und Metallplatten..." (vol. II, p. 538).

Conţinutul acestor citate se poate rezuma la următoarele :

1. Naiul se găseşte în zona de cîmpie din Ţara Românească şi Moldova ; românii din Ardeal, Banat şi zona muntoasă a Principatelor nu-l cunosc ;

2. Instrumentul se găseşte şi la alte popoare : greci, turci, chinezi ;

3. Românii îl denumesc ,,moscal" (,,muscal") ;

4. El se utilizează într-o formaţie destinată cîntării la joc, cu componenţa : 1 (2) viori + nai + (uneori) ţambal (mic) sau cobză [3] ;

5. Instrumentul este construit din tuburi de trestie, numărul acestora mergînd pînă la 20 ;

6. Astfel construit, naiul dă o scară diatonică care însă poate fi cromatizată prin introducerea unor dopuri de ceară.

În cele ce urmează vom discuta două probleme care au dat naştere la interpretări diferite.

a) Prima din ele s-a iscat din atribuirea unei accepţiuni necorespunzătoare termenului de ,,Flächenbewohner" [4] de către T. Burada. Plecînd de la traducerea strictă a cuvîntului [5], T. Burada deducea mai departe sensul de ,,muzicant neprofesionist", de unde concluzia că ,,...naiul în timpurile vechĭ nu se află de cât în mâna locuitorilor din şesurile Moldoveĭ şi Valahieĭ, astăḑĭ însă se află in mâna lăutarilor...”[6]. T. Alexandru, în *Instrumentele muzicale ale poporului român*[7], rectifică această interpretare, subliniind pe drept cuvînt faptul că Sulzer vorbește de cîntatul din nai *la joc*, deci la o ocazie care nu exclude, ci implică prezența muzicantului profesionist [8]. Avînd în vedere — pe de o parte — că Sulzer a avut un contact destul de superficial cu mediul rural [9], iar că — pe de altă parte — unii cercetători obiectează chiar împotriva prezenței naiului în componența tarafului de tip rural [10], se impune concluzia că Sulzer folosește termenul de „Flächenbewohner” doar în sensul *delimitării geografice* a ariei de răspîndire a instrumentului, neimplicînd deci accepțiuni de ordinul „lăutar” sau „țăran”, muzicant „profesionist” sau „neprofesionist”.

---

[2] El consacră un paragraf aproape exclusiv instrumentelor muzicale ale valahilor (*Ihre Lieder, und übrigen Tänze, nebst ihren Instrumenten* ; vol. II, p. 414—419).

[3] Într-un articol nesemnat, *Geschichte der Musik in Siebenbürgen*, din ,,Allgemeine Musikalische Zeitung" din Leipzig, an XVI (1814) nr. 47, col. 786—787, este redată componenţa tarafului ,,în vechime" al românilor din Ardeal în felul următor : viori + 1 violoncel + 1 ţambal + (uneori) nai. Apud : Habenicht, Gottfried, *Acompaniamentul tarafurilor năsăudene*, în ,,Revista de etnografie şi folclor", IX (1964), nr. 2, p. 159.

[4] Vezi fragmentul redat mai sus sub litera *B*.

[5] ,,Locuitor(i) de cîmpie".

b) Cea de-a doua problemă asupra căreia atragem atenția a rezultat din omiterea completă a informației conținute în fragmentul redat de noi sub litera *C*. Trecînd-o cu vederea, atît T. Burada cît și T. Alexandru iau ca punct de plecare denumirea de „Siebenpfeife”, folosită de Sulzer, trăgînd concluzia că la acea vreme naiul nu avea decît 7 țevi[11]. Interpretarea era cu atît mai ademenitoare cu cît și francezul M. Carra, contemporan cu Sulzer, pomenește naiul cu 8 țevi din Moldova[12]. Se impunea — în continuarea acestei interpretări —ideea unei evoluții rapide a instrumentului (datorită lăutarilor?) de la 7—8 la 18—23 de țevi în decurs de cca. un veac (deceniul 8 al secolului al XVIII-lea — deceniul 8 al secolului al XIX-lea) [13]. Or, textul lui Sulzer este fără echivoc : naiul avea și pe vremea lui pînă la 20 de țevi.

GOTTFRIED HABENICHT

Adrian Fochi, *MIORIȚA, TIPOLOGIE, CIRCULAȚIE, GENEZĂ, TEXTE*. Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, Edit. Academiei R.P.R., 1964, 1106 p.

Motivul mioritic a constituit una din cele mai discutate probleme ale culturii românești, dar, în ciuda acestui fapt, a rămas una dintre cele mai puțin rezolvate. Cercetătorii, atît cei români cît și cei străini, au fost uimiți în primul rînd de „atitudinea senină” a ciobanului în fața morții și au crezut că de dezlegarea acestui mister depinde înțelegerea semnificațiilor majore ale baladei. Această uimire a generat multe interpretări controversate, unele din ele ajungînd pînă la proporțiile unor sisteme filozofice, și a ridicat multe întrebări rămase fără răspuns. Cercetările cu adevărat competente au fost puține la număr și nu au abordat problema în toate aspectele ei fundamentale. Iată de ce monografia realizată de A. Fochi, precedată de studiul introductiv al lui P. Apostol și urmată de o amplă antologie de texte și documente, își găsește în actualul context al cercetării culturii și literaturii române o utilitate majoră.

---

[6] Burada, Teodor T., *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de musică ale Românilor*, în „Almanah musical”, an III (1877), p. 74.

[7] București, E.S.P.L.A., 1956.

[8] Ibidem, p. 71.

[9] Iorga, N., *Istoria Românilor prin călători*, București, Casa Școalelor, 1928, ed. a 2-a adăugită, vol. II, p. 238.

[10] Ollănescu, Dimitrie C., *Teatrul la români*, Partea I, București, Ed. Acad. Rom., 1897, p. 149 : „...lăutarii de la sat nu cîntau decît din viori, din cobze, și *foarte rar din nai...*” (*subl. noastră — G.H.*) ; apud T. Alexandru, *op. cit.*, p. 144.

[11] Burada, T., *op. cit.*, p. 73 : „La inceput acest instrument a avut cincĭ, șase și apoi șepte țevĭ...” ; Alexandru T., *op. cit.*, p. 71 și 143.

[12] Carra, M., *Histoire de la Moldavie et de la Valachie avec une dissertation sur l'état actuel de ces deux provinces*, Iași, 1777 ; îl citează T. Burada (p. 73) cît și T. Alexandru (p. 71).

[13] Burada T., *op. cit.*, p. 74 ; Alexandru, T., *op. cit.*, p. 71. Nicolescu, Vasile, *Naiul — contribuție la cunoașterea instrumentelor populare*, în „Muzica”, supliment 6/1954, e mai precaut și evită să determine momentul măririi numărului țevilor ; el reproduce doar (p. 11) după Burada că „la început, acest instrument a avut 5, 6 și apoi 7 țevi”.

Prin paginile cu caracter antologic, lucrarea lui A. Fochi pune la îndemîna cercetătorilor un material extrem de bogat, cuprinzînd 930 de documente dintre care : 702 variante complete, 123 fragmente și 105 informații de circulație — un adevărat corpus al motivului mioritic. Materialul, organizat pe criterii geografice, este însoțit de un complex aparat tehnic, pe care autorul s-a străduit să-l adapteze atît naturii fenomenologice a motivului, cît și cerințelor impuse de stadiul actual al cercetărilor.

Monografia propriu-zisă reprezintă o atentă valorificare științifică a acestui material, comentariile, observațiile și ipotezele formulate de autor încercînd să surprindă întreaga varietate a aspectelor particulare pe care cele 930 de documente le pun în lumină. Pe o întindere de aproximativ 270 de pagini ni se dă o descriere completă și riguros științifică a principalelor aspecte structurale și fenomenologice caracteristice baladei în discuție. În cuprinsul acestei descrieri, remarcabilă prin calitatea analizei, prin relevarea tuturor amănuntelor și aspectelor capabile să ofere concluziilor de sinteză o puternică bază de argumentare științifică, autorul rezolvă în forme aproape definitive probleme de structură motivică și poetică, de tipologie a variantelor, de circulație și răspîndire geografică.

Atît studiul introductiv, cît și monografia, mai ales prin prima ei parte, operează o reevaluare critică a cercetărilor și opiniilor precedente, cu sublinierea rezultatelor valoroase de la care se poate porni în continuarea discuțiilor. Sînt relevante, în această direcție, ascuțita analiză critică la care sînt supuse interpretările fataliste ale motivului, explicarea cauzelor concrete care au dus la asemenea interpretări și valorificarea opiniilor care le-au combătut. În cadrul acestor reconsiderări apar însă și unele stridențe. A. Fochi manifestă la un moment dat o atitudine critică excesivă față de contribuția lui O. Densusianu, acuzîndu-l pe acesta că „simplifică problema la maximum, reducînd-o la o problemă elementară" (p. 151). Ni se par, de asemenea, lipsite de temei observațiile lui P. Apostol în legătură cu tăcerea „plină de tîlc" a lui Maiorescu care, în recenzia ediției din 1866 a colecției V. Alecsandri, „nici nu menționează existența *Mioriței*" (p. 30). Explicarea acestei tăceri prin faptul că eroul anonim al baladei este „înfățișat tocmai în mijlocul preocupărilor de toate zilele", pe care estetul junimist le concepea în afara artei, este evident forțată. Supărător de vulgarizatoare este la Pavel Apostol și afirmația că „interpretarea Mioriței... se integrează într-o problemă mai vastă", și anume „poziția în problema agrară" (p. 31). Problema mai vastă care a integrat interpretarea motivului mioritic nu poate fi restrînsă la „atitudinea față de problema agrară", ci trebuie înțeleasă prin prisma atitudinii față de popor în general. Mișcarea revoluționară de la 1848 a descoperit în popor forțe inepuizabile și a încercat o valorificare a lor pe plan politic și cultural. Descoperirea valorilor culturale create de popor a însemnat pentru generația de la 1848 un mod de afirmare națională și singura cale spre făurirea unei culturi originale. Prin această perspectivă trebuie privită interpretarea motivului mioritic.

O mențiune aparte comportă modul în care este reconsiderată varianta publicată de V. Alecsandri. P. Apostol o consideră primordială. Judecînd lucrurile prin prisma problemei pe care o dezvoltă (*Motivul mioritic în cultura română*) această atitudine este justificată. Cînd se încearcă însă generalizarea acestui punct de vedere prin considerarea criteriului autenticității ca „fiind îngust-pozitivist", opinia își pierde, în parte, valoarea științifică. Criteriul autenticității nu este un principiu „îngust-pozitivist", ci un principiu fundamental, care permite justa evaluare a faptelor de folclor. În schimb, atitudinea lui A. Fochi ni se pare prea rigidă. După parerea lui, varianta Alecsandri nu poate fi neglijată dar ,,nici pusă deasupra tuturor celorlalte variante" (p. 129). Cînd analizăm receptarea culturală a motivului, considerarea acestei variante ca primordială se impune de la sine. Dar şi în analiza fenomenului folcloric ca atare, influenţa pe care varianta Alecsandri a avut-o asupra circulaţiei orale impune considerarea ei aparte. În nici un caz nu putem fi de părere cu afirmaţia că răspîndirea ei ar fi fost ,,fatală" evoluţiei motivului (p. 206, 208), sau cu încercarea de a diminua valoarea ei estetică. În multe cazuri varianta Alecsandri e socotită de A. Fochi ca fiind mai săracă (p. 295) sau mai puţin închegată (lipsită de relaţia logică dintre întrebare-răspuns, ceea ce diminuează caracterul dramatic al textului — p. 374) decît variantele orale.

Varianta publicată de V. Alecsandri trebuie înţeleasă în fond, ca şi întreaga sa colecţie, prin prisma fenomenului cultural care a îmbinat tradiţia folclorică cu aspiraţiile unei generaţii revoluţionare şi care trebuie considerat ca atare, în unicitatea sa şi cu influenţa exercitată ulterior asupra evoluţiei culturii româneşti. În al doilea rînd, varianta Alecsandri reprezintă o sinteză artistică de mare valoare, relevantă tocmai prin unitatea şi profunzimea expresiei lirice, prin maxima selectare şi cizelare a mijloacelor de realizare. Iată de ce ea nu mai poate fi pusă pe acelaşi plan cu oricare altă variantă.

Aducînd în discuţie un material extrem de bogat, supunînd unei analize atente variantele, temele şi formele de expresie, monografia lui A. Fochi deschide drumuri noi spre rezolvarea marilor controverse care au caracterizat dezbaterile în jurul motivului mioritic. În materie de interpretare estetico-ideologică şi genetică, marile probleme rămîn deschise, în ciuda senzaţiei de rezolvare definitivă pe care o trăieşte uneori autorul. Profundă prin caracterul ei analitic, lucrarea manifestă unele slăbiciuni atunci cînd încearcă să realizeze sinteze, să elucideze problemele fundamentale. Este interesant faptul că aceleaşi slăbiciuni se manifestă şi în studiul introductiv al lui P. Apostol. Înseamnă că eforturile depuse au ridicat nivelul de rezolvare a problemelor pînă la un anumit stadiu, care ulterior va trebui depăşit.

Eforturile de descifrare a semnificaţiilor majore se concentrează în jurul a două elemente centrale : atitudinea ciobanului în faţa morţii şi alegoria nupţială a morţii — cele mai viu şi controversat discutate în trecut. Exegezele întreprinse aduc, fără îndoială, date noi în rezolvarea problemei sau revalorifică cu noi supliniri opinii mai vechi, dintre care unele de o importanţă covîrşitoare. E remarcabilă, de exemplu, sublinierea faptului că în contextul baladei nu moartea este acceptată, ci posibilitatea ei obiectivă — ceea ce nu implică o atitudine de resemnare. Textul relevă acest lucru printr-o particularitate stilistică esenţială : pînă la testamentul ciobanului totul se desfăşoară pe planul real ; testamentul ciobanului şi toate motivele pe care le implică sînt proiectate pe un plan ipotetic. În dezvoltarea demonstraţiilor pe care le fac, autorii recurg însă şi la o serie de explicaţii şi argumente slab fundamentate, unele din ele pornind de la prejudecăţi mai vechi, altele de la simplificări nepermise ale faptelor.

Există o tendinţă de a se acorda elementului epic prea multă atenţie în interpretarea semnificaţiilor baladei. Prejudecata porneşte de la Ov. Densusianu, care privea procesul de liricizare a *Mioriţei* ca pe un fenomen de relativă degradare şi încerca să-şi imagineze o formă primară cu un epic robust şi bine închegat. Rezultatul acestor exagerări îl constituie inutilele supoziţii pe baza ,,superiorităţii numerice" a ciobanilor care urzesc complotul, ceea ce ar explica reacţia victimei, sau absurdele presupuneri despre felul în care ar fi reacţionat eroul mioritic dacă conflictul epic ar fi fost finalizat. Asemenea supoziţii deschid calea unor speculaţii ca cea susţinută de A. Fochi la p. 260 : ,,Atitudinea lui [ciobanului] este dictată nu de problema raporturilor sale cu ceilalţi ciobani, raporturi care desigur se vor transforma într-o luptă de apărare..., ci este determinată de modul cum s-a manifestat oaia şi de ceea ce crede el despre oaie...". În treacăt fie zis, puţinele variante care finalizează totuşi conflictul îi dau rezolvări deosebite, lucru care face şi mai inutile speculaţiile de acest gen. În fond, mai ales prin formele ei baladice, *Miorița* este o creație esențial lirică, în multe variante conflictul dintre ciobani, singurul element epic mai consistent, apărînd numai ca un pretext pe care se desfăşoară reacția lirică a eroului. Constatarea deosebit de interesantă că în unele variante ciobanul vorbeşte despre moarte, nu despre „omor însuşi", ar putea fi explicată tocmai prin acest lucru. Tendința de a exagera importanța cadrului epic îl determină însă pe A. Fochi să considere variantele în care ciobanul se referă direct la omor ca fiind superioare celorlalte, ele i se par mai organice, întrucît referirea la omor este cerută de conflict. În contrast cu ele, variantele în care ciobanul se referă la moarte în general i se par mai puțin organice, fuziunea dintre episoade nefiind completă, fapt care ar provoca „neconcordanța dintre discursul oii şi discursul ciobanului". Este cazul să reamintim că astfel de contradicții, asemenea amneziilor de care vorbea G. Călinescu (vezi *Estetica basmului*, în „Studii și cercetări de istorie literară şi folclor", 1957, nr. 3—4, p. 397), nu afectează totdeauna organicitatea creațiilor folclorice, ba uneori pot juca un rol în potențarea expresiei artistice.

De la D. Caracostea este preluată şi continuată, în schimb, tendința de a simplifica lucrurile prin eliminarea motivelor „necaracteristice" *Mioriței*. P. Apostol decretează şi el episoadele referitoare la alegoria morții și la maica bătrînă ca necaracteristice motivului mioritic, iar A. Fochi, după ce exclude din discuție temele 13—16 („alegoria morții" și apoteoza ciobanului), consideră episodul maicii bătrîne ca motiv-copulă, care „nu are alt rol decît de a fi apropiat conținutul ritual al bocetului de înțelesul funerar al „testamentului ciobănesc" și explică asimilarea lui prin nevoia de a menține ideea tinereții ciobanului (p. 545). Pe de altă parte, acelaşi autor recunoaşte importanța acestui episod în realizarea integrală a mesajului mioritic şi atunci nu înțelegem utilitatea limitărilor pe care le operase anterior. Dacă plecăm de la interpretarea fundamentală propusă de Caracostea, după care semnificația centrală a baladei o constituie ataşamentul ciobanului față de munca lui și față de natura în mijlocul căreia trăiește, și dacă vom lărgi această interpretare, descifrînd în imaginile baladei feeria vieții însăşi, afirmarea impetuoasă a dorinței de a trăi, vom recunoaşte în episodul maicii bătrîne unul din elementele simbolice care alcătuiesc orizontul de viață al eroului mioritic. Interpretarea lui D. Caracostea o regăsim, de altfel, și în paginile monografiei lui A. Fochi, în reformulări care îi adîncesc semnificațiile și îi subliniază noi valențe, tocmai prin specificarea rolului celor trei episoade care „pun în lumină conținutul testamentului ciobanului, creîndu-i perspectivele dramatice şi atmosfera lirică" (p. 223). Față de asemenea observații valoroase, limitările comentate mai sus creează contradicții supărătoare, care slăbesc unitatea de ansamblu a opiniilor.

Tendința de simplificare a interpretării se manifestă și prin încercarea de a nega caracterul alegoric al motivului nunții mioritice. Analizînd baza etnografică a motivului, A. Fochi crede că „imaginea studiată nu este o simplă figură de stil, ci reflectă întru totul conținutul ritualului nunții mortului". « Cu aceasta am înlăturat *definitiv* din discuție — afirmă categoric autorul, *aşa-zisa* „alegorie a morții" » (p. 250). O abordare mai realistă a problemei în discuție ne-ar ajuta să constatăm că însuşi ceremonialul ca atare reprezintă o alegorie ale cărei semnificații trebuie înțelese în toată complexitatea lor. Cu atît mai mult va avea un caracter alegoric transfigurarea poetică a acestui ceremonial, prin includerea lui într-un sistem de corelații estetice cu celelalte motive mioritice. De aceea, concluzia la care se ajunge prin această simplificare („Ciobanul din *Miorița* nu doreşte moartea pentru că aceasta ar fi, în concepția lui, identică cu nunta ; el doreşte numai să i se îndeplinească acel ceremonial funerar care convine situației sale specifice de nelumit", p. 529) mi se pare ea însăşi neconcludentă. Aceeaşi impresie ne-o creează și raportarea *Mioriței* la ideea că poporul român acceptă moartea ca pe un fenomen firesc, întrucît în baladă reacțiile lirice sînt provocate de posibilitatea unei morți premature, considerată de filozofia populară ca pe o întrerupere a cursului normal al existenţei, deci ca pe un fenomen nefiresc. Acest sentiment explică în ultimă instanţă şi ceremonialul moarte-nuntă.

În paginile celor două lucrări în discuţie întîlnim destul de frecvent şi intenţia de a surprinde în desfăşurarea baladei mioritice, sau numai în unele variante ale ei, conflictele de natură socială. Constatările care se fac în această direcţie aduc o contribuţie importantă la adîncirea conţinutului *Mioriţei*, în aspectele lui cele mai diverse. Uneori explicaţiile alunecă însă pe o pantă sociologizantă. Astfel, P. Apostol pune în legătură epoca de formare a motivului mioritic cu ,,zguduirea socială produsă de descompunerea forţată a satului patriarhal de obşte'', argumentînd această ipoteză prin interpretarea omorului plănuit de ciobani ca folosire a ,,silniciei'' caracteristice procesului de lichidare a proprietăţii obşteşti. Nu epoca în care este plasat momentul genetic, ci argumentaţia folosită este inacceptabilă, pentru că nici una din variantele versiunii colind sau versiunii baladă a *Mioriţei* nu implică un conflict între proprietatea obştească şi cea privată. Aceeaşi ipoteză revine în analiza variantei lui G. Dem. Teodorescu. Autorului i se pare că varianta ,,dezvăluie substratul social al răzbunării ,,slugilor de nouă ani'' împotriva stăpînului lor'' şi, constatînd uimit, că într-un mod cu totul neaşteptat în folclor, stăpînul ,,a devenit obiectul compătimirii'', crede că a găsit o nouă explicaţie a momentului genetic : în epoca de formare a relaţiilor feudale ,,contradicţiile de clasă. . . n-au produs încă acea degradare a exploatatorilor'', fapt care ar explica ,,îmbinarea prezentării realiste a conflictului de clasă [în *Mioriţa*] cu menţinerea tonului panegiric'' faţă de stăpînul ucis (p. 108).

Logica acestor explicaţii din urmă contrazice logica explicaţiei anterioare. În altă ordine de idei, constatăm că ea este generată de o cunoaştere insuficientă a materialului. O analiză mai atentă a variantelor demonstrează că motivarea conflictului pe baza raportului stăpîn-slugă este rară şi relativ recentă ; ea nu aparţine perioadei genetice a *Mioriţei*. A. Fochi, perfect cunoscător al materialului, constată de altfel raritatea cazurilor în care conflictul economic evidenţiază o ierarhie stăpîn-slugă, dar cade în greşeala de a-i acuza pe informatori că nu adîncesc suficient acest lucru, netrecînd ,,dincolo de formula schematică şi declarativă a unei opoziţii antagonice''. Mînat de această nesatisfacţie, autorul consideră puţinele variante în care conflictul e motivat prin raportul stăpîn-slugă, ca reprezentînd ,,momentul cînd forţa creatoare a individului se descătuşează din canoanele rigide ale tradiţiei şi reuşeşte să exprime punctul de vedere al eroului'' (p. 419). Eroarea porneşte de la aceeaşi exagerare a importanţei cadrului epic în interpretarea mesajului mioritic. Este evident că motivarea socială a conflictului e rezultatul adîncirii luptei de clasă, dar tot atît de evident este şi faptul că în variantele de acest gen apare o contradicţie între structura epică, relativ actualizată şi mesajul liric al baladei, contradicţie care rupe formal coeziunea internă a baladei, dar care nu-i distruge unitatea semnificaţiei estetico-ideologice, tocmai pentru că conflictul epic reprezintă numai un pretext, a cărui legătură cu desfăşurarea expunerii lirice a slăbit în aşa măsură încît unii interpreţi nu o mai sesizează.

Problemele de geneză sînt mult mai bine tratate în monografia lui A. Fochi, mai ales prin argumentarea bogată şi solidă a ipotezelor. Există însă şi aici un tribut pe care autorul îl plăteşte folcloristicii pozitiviste, şi anume cramponarea de teoria ,,faptului real'', autentic, care trebuie să fi stat la baza genezei baladei, sau să fi determinat un moment esenţial în evoluţia ei. Autorul revine frecvent asupra acestei probleme şi o discută insistent (vezi p. 531—533, 563), de multe ori contradictoriu. Pe de altă parte, autorul însuşi constată că motivările diferite ale omorului plasează conflictul mioritic în epoci deosebite. În acest caz, ne întrebăm de ce trebuie să singularizăm un tip de conflict a cărui existenţă Densusianu o constata în întreaga istorie a păstoritului ? Nu poate fi vorba de un fapt real, particular, ci de un fapt generic, de un şir lung de fapte reale asemănătoare, care în fiecare epocă sînt altfel motivate şi conţin alte semnificaţii sociale. Chiar dacă ne vom referi numai la motivarea economică a omorului, caracteristică mai ales versiunii baladă, putem recunoaşte şi aici un fenomen frecvent, care trebuie să se fi manifestat de nenumărate ori în lunga istorie a păstoritului românesc. Iată de ce M. Sadoveanu nu s-a simțit obligat să respecte, în epopeea sa de tip mioritic, detaliile concrete ale conflictului epic, aşa cum sînt sugerate de baladă.

Am insistat mai mult asupra acestor aspecte nu pentru a diminua importanța monografiei, ci pentru a reliefa acele probleme ale interpretării mesajului mioritic care, după părerea noastră, comportă încă discuții. În ceea ce priveşte lucrarea, credem că ea suferă în primul rînd de lungime. Lungirea inutilă a unor comentarii a determinat abordarea contradictorie a unor probleme esențiale, împiedicînd astfel unitatea concluziilor de sinteză. Această impresie ne este întărită de lectura capitolului respectiv din *Istoria literaturii române*, vol. I, unde concizia l-a obligat pe autor să selecteze rezolvările cele mai adecvate ale problemelor și l-a scutit, în consecință, de contradicții.

În ciuda tuturor acestor deficiențe, monografia lui A. Fochi se impune atenției noastre, ea constituind o contribuție importantă la rezolvarea uneia din marile probleme ale culturii româneşti.

PAVEL RUXĂNDOIU

„STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI”, Seria: Artă plastică, tom. 11, 1964, nr. 1, p. 184

Este bine să se remarce de la bun început faptul că urmînd și dezvoltînd vechea tradiție de a apare bienal, Revista S. C. I. A., nr 1/1964 aduce în publicistica de specialitate un element nou şi anume împărțirea revistei pe ramuri de cercetare : seria „Arta plastică” și seria : „Teatru-muzică-cinematografie”. Totodată, trebuie remarcat că noile serii coincid cu aniversarea a douăzeci de ani de la eliberarea patriei noastre de sub jugul fascist, fapt care-i oferă lui Florea Bobu Florescu prilejul să redacteze un articol închinat realizărilor și valorificărilor cercetării artei populare în ultimele două decenii. Se explică prin aceasta scopul revistei și anume : ce au adus nou cei douăzeci de ani în domeniul cercetării artei în general și în domeniul cercetării artei populare în special.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra revistei se poate constata că, din punct de vedere al tematicii, articolele sînt dispuse în patru părți distincte : 1) „Studii”, 2) „Note și documente”, 3) „Cronici” și 4) „Recenzii și note de lectură”.

Din lectura integrală a revistei se desprinde o caracteristică principală, cu funcția de liant între articole. Este vorba de faptul că majoritatea articolelor au ca temă principală valorificarea moștenirii cultural-artistice, insistînd asupra legăturii între arta populară și arta cultă : *Privire generală asupra realizărilor în domeniul cunoașterii și valorificării artei populare românești în ultimele două decenii* (*1944—1964*), de Florea Bobu Florescu, *Moștenirea artistică în domeniul artei populare*, de Paul Petrescu, *Cercetări de artă medievală românească în anii puterii populare*, de M. A. Musicescu, *Case noi țărănești*, de Paul Stahl. Celelalte articole ating și ele parțial această problemă.

Din toate articolele se desprinde cu necesitate interdependența între cercetările teoretice și cele practice, punîndu-se accentul pe baza metodologică a observației de teren.

Florea Bobu Florescu, răspunzînd întrebării ce au adus nou cele două decade de la Eliberare, arată că : „cercetarea științifică a artei populare, care se întemeiază pe observația pe teren a creațiilor, confruntate cu datele arheologice și istorice s-a inițiat în țara noastră abia după 23 August 1944". (p. 8). Se poate trage deci concluzia, neafirmată de autor, că cercetări de teren au existat și în trecut, dar după Eliberare ele se fac în baza noii metodologii marxist-leniniste. De asemenea, remarcă indiscutabilul fapt că, dacă în unele domenii ale artei populare (cel mai favorizat domeniu fiind ceramica) — au existat și în trecut asemenea cercetări, cele actuale sînt „sistematice" (p. 10). Astfel, cercetările asupra ceramicii se fac pe centre de ceramică „cu scopul de a determina specificul ceramicii produse în ele" (p. 12).

În alte domenii, fie că a fost vorba de port, de broderii sau de ceramică etc., s-a pus problema genezei lor pe baza studierii comparativ-istorice. De asemenea, ca un element nou, atenția cercetătorilor a fost atrasă și de centrele specializate de artă populară, cum ar fi centrul de sumănari de la Sîrbești, de lîngă Beiuș și centrul de marame de la Lerești și Valea Mare, aproape de Cîmpulung-Muscel.

În cadrul cercetărilor teoretice, „abia în anii puterii populare — se spune în articol — apar pentru prima dată tipărituri de colecții despre arta populară" (p. 14). „Catalogul ilustrat", întocmit de colectivul științific al Muzeului de artă populară, apărut în 1949, colecția „Caiete de artă populară", colecția „Studii de artă", sau „Artă populară și etnografie", în care au apărut două volume, constituie numai o parte din activitatea publicistică de specialitate a Academiei R.P.R. și a muzeelor, dar care apare „ca un fapt absolut nou ca preocupări și volum, în raport cu ceea ce s-a făcut înainte de 23 August 1944" (p. 14).

Aceeași problematică o adoptă Paul Petrescu în articolul său, în care trebuie subliniată, de la bun început, concepția sa pozitivă asupra artei populare. El susține că arta este „o categorie istorică în permanentă devenire", din care cauză moștenirea culturală trebuie preluată selectiv. „Esențial în preluarea moștenirii artistice este aprecierea utilității și a eficienței elementelor culturale vechi în construirea culturii noi" (p. 38). Considerînd această concepție ca o bază marxist-leninistă de cercetare, Paul Stahl ne prezintă, la rîndul său, un studiu comparativ-istoric. Vechile tipuri de case țărănești au constituit doar scheletul, pe care cresc și se dezvoltă elementele arhitecturale ale caselor noi, ce dau o caracteristică bine determinată caselor țărănești din secolul al XX-lea. Evoluția se constată în privința planului, a tehnicii de lucru și a decorului caselor țărănești (ornamentări, aplicații murale, arcade). Astfel, ca o consecință imediată a creșterii bunăstării poporului apar numeroase case etajate, dezvoltate din casele joase. Autorul observă două etape în evoluția funcționalității încăperilor țărănești : pentru prima etapă prezintă trecerea de la casa monocelulară, care înglobează toate funcțiile, la casa bi sau pluricelulară, în care funcțiile încăperilor se specializează. Pentru a doua etapă se prezintă transformarea funcțiilor clasice ale vechii case țărănești, în vederea asigurării optime a condițiilor superioare de viață. În secolul al XX-lea apar materiale noi : pentru pereți — cărămidă și piatră ; pentru acoperiș — țiglă și tablă ; iar în interior, pentru mobilierul lor rudimentar, scund, fixat adesea în podea sau perete — mobila modernă confecționată în fabrică. „Locuințele noi țărănești, continuînd cel mai adesea o tradiție bazată pe forme vechi, au putut fi adaptate progresiv unor condiții de viață superioare" (p. 33).

Analizînd metodologic problema valorificării moștenirii artistice, cercetători ca : Paul Petrescu, Florea Bobu Florescu sau Maria Ana Musicescu au ajuns la concluzia că, elementele valoroase ale trecutului pot fi cunoscute, menținute, îmbogățite și popularizate prin : organizarea expozițiilor, editarea unor volume cu caracter de manuale, a unor colecții despre arta populară, organizate de către Academia R.P.R., de către Casa Centrală a Creației, de către Casele de creație regională, întreprinderile cooperatiste al U.C.E.C.O.M., precum și de către organele de propagandă culturală ale întreprinderilor de industrie ușoară, producătoare de bunuri de larg consum.

O nouă contribuţie în problema selectării şi valorificării moştenirii artistice o aduc muzeele etnografice şi de artă populară din ţară, precum şi institutele de cercetări ştiinţifice, de istoria artei şi Institutul de etnografie şi folclor.

Acţiunea de valorificare a artei populare are ca scop crearea unui stil original, educarea estetică a oamenilor muncii, precum şi posibilitatea de a da o imagine clară asupra dezvoltării social-istorice a diferitelor genuri de artă. ,,Acţiunea de valorificare a moştenirii artistice în domeniul artei populare trebuie însă să ţină seama de caracterul fundamental al artei populare, acela de a fi o categorie istorică'' (Paul Petrescu, *art. cit.*, p. 47).

Din celelalte capitole, mai importante pentru istoria artei sînt : *O sculptură de artă populară în lemn din 1820*, de Emil Vîrtosu, *Un sculptor în lemn din sec. XVI-lea: maistorul Dosoftei*, de Ion Radu Mircea, *Despre picturile murale ale bisericii fortificate din Homorod*, de Vasile Drăguţ, precum şi *Date noi cu privire la pietrele de mormînt ale lui Matei Basarab şi ale familiei sale*, de Pavel Chihaia.

Emil Vîrtosu ajunge la concluzia că piesa sculpturală analizată, prin migala şi corectitudinea execuţiei ei este ,,o remarcabilă lucrare de artă populară făurită, probabil, pe Valea Teleajenului :'' (p. 94), în anul 1820.

Ion Radu Mircea, analizînd opera maistorului Dosoftei ajunge la concluzia că arta sculptării lemnului reprezintă : ,,una din expresiile cele mai caracteristice şi mai tradiţionale ale viziunii artistice a ţăranului romîn''. Opera ,,maistorului Dosoftei'' vădeşte îmbinarea organică între tradiţia iconografică şi realitatea de la jumătatea secolului al XVI-lea. ,,Ea constituie unul dintre cele mai vechi exemple de depăşire a canonului bizantin prin introducerea unor elemente autohtone, fie de origine cultă, fie de origine populară şi, pe de alta, printr-o interpretare personală a anumitor teme tradiţionale sau prin adăugirea altora pe de-a-ntregul noi, legate de viaţa mănăstirească a Moldovei acelor vremuri'' (p. 95).

Lucrarea se impune prin măiestria şi fineţea cu care sînt redate personajele şi ansamblul. Apar o serie de elemente ,,munteneşti, italiene şi poate ruseşti'' (p. 101), ceea ce dovedeşte ,,o mai largă cunoaştere a lumii artistice a vremii în care trăieşte'' (p. 101). În privinţa sculpturilor murale ale bisericii fortificate din Homorod, Vasile Drăguţ arată că ele marchează trecerea de la stilul romanic la cel gotic. Date stilistice de factură romanică persistă pînă către sfîrşitul secolului al XVI-lea, cînd în Transilvania pătrund şi forme ale stilului pictural italian. La hotarul dintre secolul al XIV-lea şi al XV-lea, în Transilvania apare un stil originar, din Boemia, prin intermediul Slovaciei.

Articolele cuprinse în ,,Cronică'' relevă de asemenea legăturile etnografice pe care ţara noastră le are cu alte ţări de democraţie populară (R. S. Cehoslovacă, R. P. Bulgară, R. P. Polonă etc.).

MONICA BUDIŞ

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica de note şi recenzii, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

În nr. 6 al fiecărui an revista publică *bibliografia curentă a etnografiei şi folcloristicii*, din Republica Populară Română, pe anul precedent.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie, Circulație, Geneză, Texte,** 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români** (sec. XIX – începutul sec. XX), 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară și folclor,** 1964, 248 p., 11,50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi, Tropaeum Traiani,** ediția a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului** (Regiunea Hunedoara), 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor, Studiu istoric critic,** 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838,** ediție critică cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 2 p. 117—226, București, 1965

I. P. I. – c. 856

43.407

Lei 12. –

XF1172
200150
5218
1965 NOV 12
A József Attila tudományegyetem
Központi Könyvtára
külföldi cseréjéből
1457

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 10 BUCUREȘTI Nr. 3

1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
prof. univ. M. POP

Redactor responsabil adjunct:
ROMULUS VULCĂNESCU

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei R.P.R.;
prof. univ. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei R.P.R.;
I. MUŞLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU;
VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacţie:
N. JULA

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135 sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor"

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

55218

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 10 1965 Nr. 3

SUMAR

STUDII

Pag.

OVIDIU PAPADIMA, Vechi legături între cîntecul de lume românesc din Transilvania şi cel din Ţara Românească 229

ROMULUS VULCĂNESCU, Toponimie profesională 251

ELISABETA DOLINESCU, Date despre folclorul muzical românesc la călătorii din prima jumătate a secolului al XVII-lea 269

NICOLAE RĂDULESCU, Imaginea eliberării clasei muncitoare în cîntecul revoluţionar din România 285

EM. BALACI, Aspecte ale neconcordanţei dimensionale în dansul popular românesc 291

EUGENIA CERNEA, Sistemul popular de cîntare acompaniată vocal 301

MATERIALE

GHEORGHE NADOLEANU, O ipoteză asupra originii teatrului popular haiducesc *Jienii* 317

NOTE ŞI RECENZII

PAVEL RUXĂNDOIU, Discuţii în legătură cu periodizarea literaturii populare 327

ANDREI BUCŞAN, Ritmul sincopat în dansul popular românesc 331

VASILE NETEA, Un uitat album de broderii şi ţesături româneşti 334

Rev. etn. folc. t. 10, nr. 3 p. 227–336 Bucureşti, 1965

REVIEW
OF
ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tome 10 1965 N° 3

CONTENTS

STUDIES

Page

OVIDIU PAPADIMA, Old Ties between the "World Songs" of Transylvania and those of Ţara Românească (Wallachia) 229

ROMULUS VULCĂNESCU, Professional Toponymy 251

ELISABETA DOLINESCU, A Few Data Concerning the Rumanian Folklore as Given by some Travellers in the First Half of the 17th Century 269

NICOLAE RĂDULESCU, The Working People's Liberation Theme Featured in the Revolutionary Song in Rumania 285

EM. BALACI, Aspects of Dimensional Nonconcordance in Rumanian Folk Dance 291

EUGENIA CERNEA, A System of Popular Singing with Vocal Accompaniament 301

MATERIALS

GHEORGHE NADOLEANU, A Hypothesis on the Origin of the Popular Theatre of Outlawry *Jienii* 317

NOTES AND REVIEWS

PAVEL RUXĂNDOIU, Discussions on the Division into Periods of Folk Literature 327

ANDREI BUCŞAN, The Rag-Time in the Rumanian Folk Dance 331

VASILE NETEA, A Forgotten Album of Rumanian Embroideries and Woven Materials 334

STUDII

VECHI LEGĂTURI ÎNTRE CÎNTECUL DE LUME ROMÂNESC DIN TRANSILVANIA ȘI CEL DIN ȚARA ROMÂNEASCĂ*

OVIDIU PAPADIMA
Institutul de istorie și teorie literară, B-dul Republicii, nr. 73, București

20-I-1964

Cercetînd în amănunt broșurile cu versuri lirice publicate de Anton Pann, am constatat cu oarecare surpriză că majoritatea lor absolută contrazicea aproape întreaga diversitate a părerilor din trecut ale istoriei noastre literare cu privire la *Spitalul amorului* și autorul lui; nu erau nici ale lui A. Pann, nici ,,cîntece de mahala'' — adică producții populare adaptate la viața specifică a periferiei marilor orașe, în orînduirea capitalistă — nici cîntece populare culese de la țară.

A. Pann, departe de a fi alcătuit o culegere de poezii populare, a prezentat publicului o antologie *sui generis*. Diferențele dintre textele colectate în *Spitalul amorului* și versurile publicate de înșiși autorii acestora, în periodice sau în volume, ne arată clar că A. Pann și-a întruchipat broșurile din diferite manuscrise, în care el, sau alți iubitori de cîntece, își însemnaseră din auzite, sau după alte manuscrise similare, cîntecele la modă pe atunci, de cele mai multe ori fără să le mai știe autorul. Aceste producții lirice se însumau toate într-un gen care — în straturile sociale mai modeste ale tîrgoveților — era încă la modă pe la mijlocul sec. al XIX-lea. Acest gen era *cîntecul de lume*, în care se înfățișau de obicei chinurile și bucuriile iubirii, clipele de mîngîiere pe care le aducea licoarea generoasă a vinului în restriștile vieții sociale, lumina înviorătoare a verii sau cea palidă a toamnei, iarăși ca simboluri ale stărilor sufletești ale omului de rînd, oscilînd între desperare și speranță. Cîntecul de lume pendula permanent între două surse puternice: pe de o parte milenara poezie populară, pe de alta tot atît de vechea tradiție a elegiei erotice culte, ilustrată la începuturile ei de Sapho, Anacreon și mai ales de Petrarca. Era o poezie produsă, sau cel puțin legată, de viața acelor categorii sociale care căutau să se ridice spre bunăstare, să scape

---

* Comunicare ținută în cadrul secției a IX-a Academiei R.P.R., în 1964.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 3, p. 229—249, București, 1965

de lanțurile încremenitoare ale orînduirii feudale în descompunere, să ajungă la lumina vieții și a culturii: tîrgoveții în general, micii negustori, meseriașii și mai ales categoria care devenea din ce în ce mai numeroasă, tagma intelectualilor: funcționari, liber profesioniști, profesori și învățători, preoți și cîntăreți de strană. Ca atare, cîntecul de lume a existat pe o suprafață europeană, apărînd însă în fiecare țară sau complex de țări la intervale de timp diferite, în raport cu împrejurările economice-sociale care au dus, mai devreme sau mai tîrziu, la descompunerea feudalismului. În a sa istorie a Daciei de dincoace de Carpați, Sulzer citează astfel de cîntece de lume, la modă încă înainte de 1780. Unul e *Cîntecul Mititichii*, atestînd o destul de lungă și complicată istorie a vieții sale, care se prelungește pînă la mijlocul sec. al XIX-lea[1]:

„Mitidika, Mitidika, wien ung quátsch!
Ba nu, ba nu, n'am tsche fatsch!"

Altul seamănă cu multe dintre oftările din *Spitalul amorului*:

„Asta noaptie n'am dormit,
Tot la Dumniata am gîndit[2]".

C. Negruzzi, în 1840, amintește că *Hora Ilenuței*, cîntec de dans cu versurile următoare:

„Hai Ileană la poiană
Ileană, Ileană,
Să săpăm o buruiană..."

se juca și la petrecerile boierești ale trecutului apropiat, fiind agreată și de domnitorul Mihail Sturza[3].

Printre aceste cîntece consemnate în broșurile lui A. Pann — cîntece care circulau în mod firesc, anonime, din gură în gură sau prin lăutari, ca și prin manuscrise unde le însemnau iubitorii de petreceri, în Țara Românească și în Moldova, modificîndu-se mereu, chiar cînd porneau de la texte de autori cunoscuți, dînd variante uneori foarte depărtate, la fel cum se întîmplă în poezia populară — am întîlnit în *Spitalul amorului* un mic grup de poezii. Un grup destul de ciudat, mai întîi prin limba lui, care avea trăsături vizibile ale graiului ardelean, apoi prin forma sa poetică: strofe de patru versuri cu o singură rimă (tetrastihuri monorime), care sunau așa:

„De m-aș vedea odihnită,
De supărări liniștită,
Și de bărbat mîntuită,
M-aș ținea că-s norocită[4]".

---

[1] Cf. I. Păunel, *Cîntecul Mititichii*, Studii de literatură comparată, în „Revista germaniștilor români", IV (1935), nr. 1.

[2] Fr. J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, vol. III, 1782, p. 13.

[3] C. Negruzzi, *Scene pitoresci din obiceiurile Moldaviei*, în „Dacia literară", 1840 (ed. a II-a, 1859).

[4] *Spitalul amorului*, ed. a II-a, br. 1, cînt. 6.

Cu aceeaşi formă strofică şi în acelaşi limbaj se află nouă cîntece, grupate la un loc, în prima broşură. La nici unul dintre ele nu e notată melodia, aşa cum procedează de obicei Anton Pann în *Spitalul amorului*. Se impune deci presupunerea că Pann a folosit de astădată un manuscris venit din Transilvania, cu cîntece care nu se cîntau dincoace de Carpaţi. Textele sînt, fiecare, destul de ample şi s-ar putea face şi ipoteza că Pann nu le cunoştea melodia, pur şi simplu fiindcă nu se cîntau, fiind prea lungi. Dar atunci se naşte întrebarea : de unde au fost incluse în *Spitalul amorului*, carte de cîntece prin definiţie?

Problema pare de minimă însemnătate, aproape nedemnă de o atenţie deosebită. Totuşi, încercarea de a o lămuri ne-a dus la rezultate surprinzătoare şi, îndrăznim să credem, foarte importante pentru istoria noastră literară.

Căutînd să aflăm sursa acestor poezii transilvănene [5], a trebuit să vedem mai întîi dacă fac parte din folclorul transilvănean. Rezultatul investigaţiilor făcute în acest sens a fost că ele nu au avut circulaţie în folclorul care a constituit obiectul mai tuturor cercetătorilor transilvăneni şi anume în folclorul rural. În schimb, apar izolat în culegeri făcute de amatori entuziaşti, care nu erau preocupaţi a deosebi folclorul rural de cel orăşenesc [6].

În variante foarte îndepărtate, le întîlnim însă — e drept, cu totul sporadic — şi în culegerile unui folclorist ca S. Fl. Marian [7]. Nici despre acesta nu se poate însă spune că izolează cu totul, practic vorbind, folclorul orăşenesc de cel rural. Insistăm asupra acestei laturi a problemei, deoarece studiul ei ne-a dus pe alt drum, şi anume acela al identificării unei înfloriri a folclorului orăşenesc în Transilvania, avînd în centrul lui cîntecul de lume, pe o durată de timp îndelungată, de secole.

Neputînd deci ajunge la rezultate prea concludente pe calea cercetării culegerilor clasice de folclor, am încercat alta, — şi anume aceea a investigării vechilor manuscrise literare româneşti din Transilvania. Drumul era destul de cunoscut, deoarece aici au lucrat temeinic istorici şi istorici literari ca : M. Gaster, Gh. Alexici, O. Ghibu, N. Drăganu, Ion Breazu, I. Muşlea, B. Kelemen, G. Kristof ş.a. Rezultatele au fost de astă dată mult mai concrete, însă diferite de cele la care au ajuns în trecut toţi aceşti cercetători. Ei căutaseră în vechile manuscrise transilvănene poezie populară rurală şi au fost convinşi că au găsit-o.

Pornind de la o realitate apropiată, dar totuşi esenţial deosebită — aceea a cîntecelor de lume, cu pronunţat caracter orăşenesc, din tipăriturile lui Anton Pann — a fost firesc să avem o altă perspectivă, care să ne ducă la alte concluzii şi la întrezărirea unui ansamblu de fenomene literare mult mai complex decît acela al problemelor de vechime şi circulaţie a liricii noastre populare în Transilvania.

---

[5] *Doftoriţa şi bolnavul, Junele cuprins de dor, Fata tracută, Măritată de curînd, Despărţire a doi iubiţi, Muierea cu bărbatul leneş, Muierea cu bărbatul beţiv, Însuratul pentru zestre, Bărbatul cu muierea rea.*

[6] Nicolae Oancea, *Mănunchi de flori. Colecţie de poezii şi cîntece vechi*, Braşov, 1906 ; Ion Epure, *Poezii şi cîntece populare din Banat*, Braşov, 1913.

[7] *Poezii populare române*, tom. II, 1875.

Am plecat deci cu cercetarea de astă dată nu de la A. Pann încoace, spre timpul nostru, ci de la el încolo, spre trecutul din ce în ce mai adînc. Cele mai apropiate variante la cele nouă texte transilvănene publicate de A. Pann le-am aflat într-un manuscris ardelean cuprinzînd 38 de poezii diverse, laice și religioase, studiat și publicat de M. Gaster[8]. Manuscrisul se afla în proprietatea lui Aron Densușianu, care îl avea ,,de la moșul său''. Fusese copiat de B. Oltyan Demsteter, — nume care pare a fi un nume românesc maghiarizat. După unele date interne, M. Gaster a situat copierea manuscrisului între 1811 și 1821. Versurile dintr-însul nu sînt populare, ci doar alcătuite în stil popular, de către cărturari, pe teme specifice literaturii culte, precum : *Verșul plugarului și al păcurariului*, o paralelă între cele două profesiuni ; *Verșul românului*, poezie patriotică ; *Verș de mîngîiere*, elegie pe tema despărțirii de iubită pentru a merge la învățătură ; *Verșul horincii*, adică al rachiului, și *Verșul veselii*, cîntece bahice, de petrecere ; *Verș de cinste*, stihuri de ,,gratulație'', de felicitare la onomastica unui amic preot ; *Verșul străinătății*, elegie a băjenarului depărtat de țara natală ș.a. Între acestea, un grup compact de poezii în tetrastihuri monorime : ***Despărțire a doi tineri***, ***Nevasta trăind rău cu bărbatul***, ***Cel ce se însoară pentru avuție***, ***Cîntec de dragoste***, ***După iubita scăpată***, ***Cîntecul celor ce le plac fetele de rumân***. Primele trei sînt versiuni foarte apropiate de cele publicate de A. Pann. De altfel, ele nu sînt singurele texte din acest manuscris care se regăsesc în broșurile lui A. Pann. Alte poezii dintr-însele—de astă dată în structura strofică obișnuită a poeziei românești în stil popular—se află risipite și în alte producții ale lui A. Pann. Cea intitulată simplu : *Verș* își are varianta în cîntarea a 3-a din ciclul ***Deosebite cîntări***, în broșura cu cîntece de stea ; *Verșul unor trii dieci* se întîlnește ca variantă în ***Fabule și istorioare***, sub titlul *Ciobanul și măgarul* ; *Verșul străinătății* apare ca variantă în *Calendar pe 1850*, de A. Pann ; *Verșul fetelor ce rămîn nemăritate* e foarte apropiat de ***Fata trecută***, din grupul poeziilor în tetrastihuri monorime amintit, din ***Spitalul amorului***.

Într-un manuscris maghiar din 1798 — colecție de cîntece de lume —[9] aflăm și cîteva cîntece românești, scrise cu litere latine în ortografie maghiară. O. Ghibu le-a publicat după manuscrisul nr. 1625 al Muzeului Ardelean din Cluj[10]. O. Ghibu le considera ca semne ale fenomenului ,,apariției tumultoase a poeziei populare general-românești în mijlocul literaturii poetice maghiare'' (*op. cit.*, p. 14). În realitate, cele șapte poezii românești din această colecție sînt cîntece de lume, în genul celor editate de Anton Pann, și anume, mai apropiate ca stil de acelea care — în ***Spitalul amorului*** — cuprind puternice elemente ale liricii populare și pe care autorul român le denumea ,,sătene''. Unele dintre ele au pe aproape și cîte o variantă maghiară. Astfel cîntecul LXVI (*În cea verde grădiniță*) îşi are varianta în *LXVIII Ének*; nr. LXX (*Taci inimă, nu mai plînge*) îşi are paralela în *CX Ének*; nr. LXXVII (*Tăceţi, gînduri, şi vă aşezaţi*) are un corespondent mult mai concis în *XLVII Ének.* Semnificativ e şi faptul că în acest text LXXVII, ca şi în nr. CXLVII (*De-ar fi modru-n astă lume*) apar strofe izolate cu aceeaşi structură — în tetrastih monorimic — ca şi a poeziilor amintite din *Spitalul amorului*; iar nr. LXX are în întregime — cu excepţia primului vers din strofa a 5-a — această formă strofică aparte :

---

[8] Dr. M. Gaster, *Colinde, cîntece populare și cîntece de stea inedite*, în ,,Revista pentru istorie, archeologie și filologie'', III (1883), p. 313—336.

[9] *Világi Énekek Mellyek sok meg illetödött érzékeny szivek szerzeményei közzül egybe Szedegettettek*, 1798 esztendöben [Cîntece de lume, care au fost strînse la un loc din compozițiile multor inimi simțitoare emoționate, în anul 1798].

[10] Onisifor Ghibu, *Contribuții la istoria poeziei noastre populare și culte*, București, 1934, p. 28—36.

„Taci, inimă, nu mai plînge,
Nu vărsa lacrimi cu sînge,
Amarile ţi le stinge,
Dacă n-ai putut învinge [11]".

Textul cîntecelor româneşti pare a fi transcris de un maghiar. Nu numai ortografia ci şi înregistrarea auditivă sînt alterate. Mai mult : forme ca „mér gyész un gyéz" pentru „Mă-ndes, îndes" gyé pártye" în rimă cu „navuj pártye" pentru „departe" şi „n-avui parte", şi altele la fel, denotă că cel care le-a însemnat nu stăpînea bine limba română şi mai ales că le notase după auz, sau după cineva care le însemnase din auzite. Un indiciu în acest sens ne dă şi un vers din textul LXXVII : *Ke nij tréji kit lumare* (Că nu-i trăi cît lumea- *re*). Acest *re* nu e altceva decît un mod arhaic al versului popular românesc de a-şi completa cu o silabă măsura necesară melodiei, mai bine zis rîndului melodic, cînd versul se termină în vocală [12]. Mai mult : întîlnim şi spaţii libere în vers, semn că cel care îl înseamnă nu a putut prinde din auz totul :

De tu numaj... mnyie [13]

Toate acestea ne duc la concluzia că avem aci de-a face cu acelaşi fenomen pe care îl atestă şi colecţiile de poezii lirice — ajunse în anonimat sau cel puţin anonime pentru el — publicate de A. Pann. Şi anume, un fenomen similar cu înflorirea cîntecului de lume, ca o trăsătură a vieţii de societate în Ţările Româneşti, la sfîrşitul sec. al XVIII-lea şi în prima jumătate a sec. al XIX-lea, în lumea tîrgoveţilor, a cărturarilor, a micii boierimi şi chiar a marilor boieri, la aceştia pînă către 1830. În Transilvania, aceleaşi categorii sociale petreceau sub aceeaşi modă a cîntecului de lume, — care avea o denumire identică în limba maghiară : *Világi ének.* Aceste cîntece, în acelaşi stil, cu aceeaşi tematică, treceau astfel ușor de la un popor la altul, fie prin variante din limba maghiară în cea românească și invers, fie chiar direct, în limba originară, purtate de farmecul melodiei. Fenomenul nu e specific doar pentru Transilvania. În Țările Românești întîlnim un fenomen similar, și anume legăturile cîntecului de lume românesc cu cel grecesc. Chiar în *Spitalul amorului* — în afară de texte care ar putea să fie doar variante românești ale unor cîntece grecești la modă, fără a fi indicate ca atare — aflăm un cîntec care poartă mențiunea : „După cel grecesc *Timigali simfora*" (broșura 6, cîntul 38). Această interpenetrație apare mai clară în colecțiile de manuscrise românești ale Bibliotecii Academiei R.P.R. Astfel manuscrisele 287 și 332 cuprind, pe lîngă poeziile românești cunoscute, și poezii grecești de ale Văcăreștilor, unele fiind compuse în ambele limbi. În manuscrisul 271—printre însemnări de procese, rețete de doftorii și de mîncări, însemnate de sărdarul Grigorie Andronescu, între anii 1820 și 1848 — aflăm poezii grecești și românești. În manuscrisul 877, de la jumătatea sec. al XIX-lea, printre numeroase cîntece de lume ale lui Conachi, Dimachi, Mumuleanu ș.a., se găsesc versuri grecești sau în ambele limbi[14]. Situații similare întîlnim și în unele manuscrise grecești din țara noastră. Manuscrisul 673, din sec. al XVII-lea și al XVIII-lea, conține versuri turcești scrise cu caractere grecești și între ele cîteva versuri grecești și românești pe care, după o însemnare de acolo, le-a scris un tînăr îndrăgostit de o fată, Anica Stavropoda. Manuscrisul 289, din sec. al XVIII-lea, include de asemenea și versuri românești[15]. În același catalog al lui C. Litzica, sub nr. 253, e trecută cartea grecească, probabil tipărită la Constantinopol, în anul 1830, al cărei titlu ar suna în românește *Cartea numită Euterpe, cuprinzând o culegere din cele mai nouă și mai dulci cîntece de lume.* Ea conține cîntece turcești și românești, transcrise în alfabetul grec, pe lîngă numeroasele cîntece de lume grecești.

---

[11] Transcriere în ortografia actuală. Dăm, ca specimen, textul original :

„Táts Inyime nu máj plincse
Nu verszá lakrimny ku szincse
Amárile csi le sztincse
Dake naj putut invincse".

[12] Tiberiu Alexandru, *Bela Bartók despre folclorul românesc*, Bucureşti, 1958, p. 26.

[13] Cîntecul LXVI (*Brumărelul*) prezintă fenomenele tipice ale circulaţiei orale. Versiunea e defectuoasă, cu omisiuni, rime neregulate, ca în urma unei insuficiente memorizări. În plus, întîlnim aici fenomenul contaminării cu alt cîntec, cuprinzînd îndemnuri adresate iubitei, de a se culca afară, în nopţile de vară.

Dar să ne întoarcem în Transilvania, urmărind deocamdată colecțiile maghiare de cîntece de lume, care cuprind și producții românești similare. Interesul pentru asemenea colecții trebuie să fi fost deosebit de mare, de vreme ce s-a ajuns la răspîndirea uneia dintre ele pe calea tiparului, în mai multe ediții. Faptul e cu atît mai interesant cu cît, în această colecție, cîntecele românești sînt de trei ori mai multe decît cele maghiare, constituind deci ponderea specifică a colecției. Mă refer la *Cîntecele cîmpenești*[16], cunoscutul volum din 1768, cercetat de Onisifor Ghibu, în aceeași lucrare în care a înfățișat și manuscrisul maghiar din 1798. Cartea aceasta nu poartă nici o altă indicație, în afară de anul tipăririi. A. Veress, întîiul ei semnalator[17], înfățișase un exemplar incomplet, fără foaia de titlu și cea de sfîrșit, opinînd că — „după ungurismul titlului poeziei a cincea și dialectul bănățean al cîntecelor" — autorul acestui op trebuie să fie ,,vreun ofițer ungur al regimentului ilir-român din Banat, care, iubindu-se cu o româncă, i-a scris aceste poezii, tipărindu-le''... Alături de această carte, aflată în Muzeul Național din Budapesta, sub nr. 5091, A. Veress mai semnalează și cartea *Cîntecul celui care boleaște de dragoste*, din același muzeu, sub nr. 2191, de astă dată tipărită cu litere chirilice, tot fără foaie de titlu. Judecînd după asemănarea de titluri și de teme poetice a celor șapte cîntece românești pe care le cuprinde[18], cu cele din cărticica anterioară, A. Veress o consideră o simplă reeditare a acesteia, deși recunoaște că limba poeziilor e alta, înfățișînd ,,îndreptări mari'', făcute ,,de vreun dascăl sau preot'', după ,,geniul limbii române''[19] O. Ghibu se declară de acord cu toate aceste ipoteze, fiind însă de părere că autorul nu sălășluise vremelnic în Banat, ci pe ,,Cîmpia'' Transilvaniei așa cum spune titlul cărții.

---

[14] Ion Bianu, R. Caracaș, G. Nicolaiasa, *Catalogul manuscriptelor românești*, București, 1907, 1913, 1939, Vol. I—III.

[15] Constantin Litzica, *Catalogul manuscriptelor grecești*, București, 1909.

[16] *Kintyets kimpenyesty ku glazuri rumunyesti*. Fekutye gye-un Holtyei. Kimptyán Pintru vojá Fetyilor, Nyevesztyrol, S. tselora kuj sze potrivészk si cu áltzi sze izbeszk. Tipirt in ányi Domnuluj omnyje, szeptye-szutye, sáse-zets, si vopt.

[17] Dr. Andrei Veress, *Bibliografia română-ungară*, București, 1931, vol. II, p. 121—122.

Problema identificării autorului se complică și mai mult, prin intervenția foarte informată a cercetătorului clujean B. Kelemen[20]. Acesta semnalează încă un exemplar, aflat într-un ,,Colligat'' din Biblioteca Academiei R.P.R., Filiala Cluj (anexa III, R 2631—2154), cuprinzînd aceleași cîntece române și maghiare ca și ex. din 1768, cu aceeași ortografie. Cercetînd în amănunt cele trei exemplare cu litere latine, B. Kelemen constată ,,diferențe remarcabile'' de tehnică tipografică și de ortografie, și trage concluzia că avem de-a face cu trei ediții ale aceleiași cărți, la intervale de timp foarte apropiate. Cît privește însă volumul cu litere chirilice — tipărit la Buda, după opinia lui A. Veress, între anii 1780 — 1800 — B. Kelemen demonstrează în modul cel mai convingător că aici nu este vorba de o nouă ediție, ci de o carte deosebită, nu numai prin limba textelor — așa cum observase și A. Veress — dar mai ales prin însuși textul cîntecelor, care înfățișează variante cu totul diferite de textele din *Cîntecele cîmpenești*.

Pentru a lămuri problema și mai ales consecințele unui alt mod de a vedea decît al celor care s-au ocupat de ea pînă acum, să revenim la acea primă ediție din 1768. Ea cuprinde textele poetice a 14 cîntece românești și 4 maghiare. Aceste 14 poezii românești se înfățișează ca un ciclu foarte unitar ca formă, fiind alcătuite toate în versuri trohaice de 8 și 7 silabe, și — cu o singură excepție : VI. *Celuia ce-i cu drăguța într-un sat* — cu forma strofică aparte, de tetrastihuri monorime. Însă tematica lor este extrem de diversă. Unele cîntece ar putea să pară legate de experiența de viață a presupusului autor : IV *Făptura uneia* și XI *Cărora le plac fetele și rumâncele*, făcînd elogiul frumuseții iubitei ; *Ia ziua bună de la drăguța, pornind de acasă* ; XII *Mutînd cuartelu* și XIII *Cine scapă vecin bun*, exprimînd tristețea aceluia care, peregrinînd mereu, trebuie să se despartă de femeile iubite. Însă celelalte trei poezii de iubire : I *Cîntecul celui ce zace de dragoste*, VI *Celuia ce-i cu drăguța într-un sat* și VII *Cîntec după ibovnica scăpată* — prin zugrăvirea ardentă a chinurilor sufletești ale unui îndrăgostit nefericit și statornic — prezintă un cu totul alt erou liric decît holteiul sentimental dar libertin, care-și schimba, cu cîteva lacrimi uitate ușor, iubitele de o dată cu ,,cvartirul''. Restul cîntecelor : II *Hora fetei bătrîne*, III *Hora nevestei tinere fetiia spominind*, VIII *Hora nevestii trăind rău cu bărbatu*, IX *Celuia care se însoară pentru avuție*, X *Celuia care se plînge că s-a însurat* și XIV *Văietatul femeii, aducîndu-și aminte de fetie*, constituie o grupă aparte, de portrete caracterologice, avînd în subsidiar și unele valențe moralizatoare, concretizate în frecvente trăsături satirice.

---

[18] *Cîntecul celui ce boleaște de dragoste, Jelania featii bătrîne, Plîngerea după fetie, Despărțirea a doi iubiți, După iubita scăpată, Nevasta trăind rău cu bărbatul, Cel ce se însoară pentru avuție.*

[19] *Op. cit.*, II, p. 122.

[20] B. Kelemen, *Precizări și completări la bibliografia veche*, Cluj, 1959. Extras din ,,Cercetări de lingvistică'', III (1958), p. 75—86.

În fața acestei mari diversități, ipoteza lui A. Veress, că aceste poezii s-ar datora unui militar holtei, obligat deci să schimbe garnizoana, și că ar constitui un semn intim de dragoste, tipărit anonim pentru o singură femeie iubită, nu credem că mai poate sta în picioare.

Pare însă a se putea susține încă partea latentă a ipotezei : că am avea totuși de-a face cu un poet maghiar anonim, care a scris aceste versuri în românește, fără să știm precis motivul acestui gest. Împotriva acestei formulări a ipotezei se ridică însă o serie întreagă de fapte, dintre care unele le-am întrevăzut — și anume variantele din cartea cu litere chirilice, din cea a lui A. Pann și din manuscrisul comunicat de M. Gaster. Ipoteza formulată de B. Kelemen — că volumașul din 1780—1800, cu chirilice, ar fi opera unui cărturar român care s-a apucat să ,,rumânească“ poeziile anonimului holtei — e anulată în bună parte de însăși constatarea autorului ei, că aci avem de-a face nu numai cu o limbă deosebită, ci și cu apreciabile diferențe de text, care ne impun concluzia că avem în față variante aparte. În sprijinul acestei constatări vine faptul hotărîtor că variantele din cartea tipărită la Buda cu chirilice — pe măsură ce se depărtează de *Cîntecele cîmpenești* din 1768 — se apropie foarte mult de colecția din 1811—1821, aflată în posesia familiei Densușianu, și de cele din *Spitalul amorului*.

Dăm aci un singur exemplu , — începutul cîntecului pe tema însurătorii pentru avere :

Cîntece cîmpenești (1768)

,,Cu ochii-nchiși m-am însurat,
Avuţia Ei m-o furat,
Bunătăţii m-am bucurat,
Plinu-s cu Ea și săturat''.

Buda (1780—1800)

,,Orb am fost fără vedeare
Cînd mi-am fost luat muiare
M-am bucurat la aveare
O am luat fără plăceare''.

Ms. Densușianu (1811—21)

,,Orb am fost fără vedere,
Cînd mi-am fost luat muiere,
M-am bucurat la avere,
O am luat făr-de plăcere''.

Spitalul amorului (1852)

,,Orb am fost eu la vedere
Cînd mi-am fost luat muiere.
M-am bucurat la avere
Ș-am luat fără plăcere''.

De sigur, cele trei colecţii ulterioare nu înfăţişează întotdeauna aceste mari diferenţe faţă de volumul din 1768, şi nici astfel de identităţi între ele. Dar examenul general ne impune concluzia că — pe temele poetice comune tuturor celor patru colecţii — avem pe de o parte textele din 1768, iar pe de alta o ramură mult mai productivă, care a dat, în curs de o jumătate de veac, trei serii de variante. În plus, deosebirile mai mari între unele variante din această ramură şi mai ales textele din nordul Moldovei, comunicate de S. Fl. Marian[21], ne-ar putea face să presupunem şi existenţa altor ramuri de variante, descinzînd dintr-un prototip comun, mai vechi decît colecţia din 1768, dar rămas necunoscut pînă acum. Această presupunere e puternic sprijinită de faptul că un cîntec despre *fata bătrînă* — o temă comună colecţiilor din 1768, 1780—1800 şi 1811—1821 — se află în celebra culegere de vechi cîntece maghiare din secolele al XVI-lea — al XVIII-lea, publicată de Thaly[22]. Avem aici de-a face, deci, cu o variantă posibil anterioară celei din 1768, cu o desfăşurare profund deosebită de toate celelalte din colecţiile menţionate între anii 1768—1821.

Suma tuturor acestor fapte şi presupuneri infirmă ipoteza că volumul din 1768 ar fi opera originală a unui singur autor, — a acelui misterios ,,holtei cîmpean'' iubitor al româncelor, în care istoricii noştri literari au văzut pînă acum un ofiţer din armata habsburgică, staţionînd în Transilvania.

Cum se explică atunci tot ceea ce spune foaia de titlu a acestui volum? Pentru a încerca un răspuns, să cercetam mai întîi încă o dată colecţia din 1768. Însuşi titlul ne previne — ceea ce ne-a arătat mai dinainte şi conţinutul lui — că volumul din 1768, departe de a se adresa unei singure femei iubite, caută un cerc larg de cititori foarte diferiţi. Titlul spune că aceste ,,cîntece cîmpeneşti'' au fost făcute ,,pentru voia fetelor, nevestelor şi celora cui se potrivesc şi cu alţii se izbesc''. Avem prin urmare aici tot un fel de ,,spital al amorului'', ca şi colecţia lui Anton Pann. Tot în titlul cărticelei din 1768 se arată că aci e vorba de cîntece ,,cu glasuri româneşti'', adică pe melodii româneşti cunoscute. Sînt deci toate indiciile că avem de a face cu o tipăritură de colportaj, în genul *Spitalului amorului*, după o colecţie manuscrisă de cîntece de lume române şi maghiare, cunoscute de un anumit public. Scopul pare a fi deci comercial, contîndu-se pe faptul că destul de numeroşi cunoscători şi iubitori ai melodiilor acestor cîntece vor fi tentaţi să cumpere volumul, pentru a avea la îndemînă şi textele lor. Este exact ceea ce l-a îndemnat şi pe Anton Pann să alcătuiască şi să editeze *Spitalul amorului*. În sprijinul acestei păreri vine şi textul de pe pagina 2 a foii de titlu a volumului din 1768: ,,Pintru cîntatu mai lesne, sînt multe sloave din cuvinte lăsate''. Se justifică, cu alte cuvinte, frecventele eliziuni de consoane şi vocale, din versurile colecţiei, astfel ca măsura lor să cuprindă rîndurile melodice respective, adică să se poată cînta fără dificultăţi. În plus, tot acolo se precizează că poeziile sînt „scrise numai după voroave", adică din auzite, şi cei care le cîntă sînt rugaţi să „nu fie căutători greşelilor", adică să nu considere prea critic erorile din text, provenite din notarea acestuia după cîntecul altora. Poeziile din volum sînt denumite, întotdeauna, cînd *cîntece*, cînd *hore*. Dar se ştie că, pînă astăzi încă în Transilvania, în popor, *horie* (horă) înseamnă cîntec şi în deosebi cîntec tînguios, doină. Caracterul de cîntec şi legătura strînsă cu melodia sînt accentuate şi în titlurile textelor poetice maghiare din acest volum. În titlul primului text se spune: „Un cîntec unguresc, tot pe melodie românească"[23]. La textul al doilea: „Alt cîntec pe melodie ungurească"...[24]. Iar al treilea: „Cîntec unguresc pe melodie ungurească jalnică"...[25]. În deosebi primul titlu e semnificativ, fiindcă atestă circulaţia extinsă a cîntecelor de lume române şi maghiare, care îşi împrumutau reciproc melodiile. Întîlnim şi aici fenomenul prelungirii măsurii unor versuri în deficit de o silabă, ca să corespundă rîndului melodic, la fel ca şi în poezia noastră populară şi în colecţia manuscrisă din 1798:

---

[21] S. Fl. Marian, *Poesii poporale române*, tom. II, 1875.

[22] *Régi magyar vitezi énekek és elegyes dalok, XVI-ik XVII-ik és XVIII-ik századbeli eredeti kéziratokból és régi szétsort nyomtatványokból, egybegyüjtötte s jegyzetekkel ellátta Thaly Kálmán*, Pest, 1864, vol. II, p. 173; cf. O. Ghibu, *op. cit.*, p. 2.

„Am tot umblat ostenin*du*,
De bine mai bun căutîn*du*,
Dat-am de rău alergîn*du*,
Acuma gem lăcrămîn*du*..."

sau

„Ştiu, mai mult n-aş nebuni*re*.
În lume cît aş trăi*re*
De măritat m-aş feri*re*
Nici nu m-aş mai iubi*re*."

În fine, întîlnim în acest volum şi variante, fiecare de cîte 10 strofe, ale aceleiaşi teme, la fel ca în circulaţia orală a poeziei populare: III *Hora nevestei tinere, fetia spominind* şi XIV *Văietatul femeii aducîndu-şi aminte de fetie.*

E clar deci că avem de a face cu o tipăritură de colportaj, a unei colecţii de cîntece de lume la modă, române şi maghiare, oferind textele poetice cunoscătorilor melodiei acestora. Cum rămîne atunci cu „holteiul cîmpean", dat ca autor în titlul culegerii? Din însuşi felul vag şi glumeţ în care e indicat reiese că acesta nu e decît o ficţiune agreabilă a editorului, pentru a da textelor o viaţă cît mai atractivă. Procedeul se întîlneşte şi în titlul altor colecţii maghiare de cîntece de lume. În *colligat*-ul Illyés Bálint (1683—1717), se află un manuscris intitulat: *Cantiones elegantissimae. Kutassi István kézirásában. Aszonynépek, vegyèték eszetekben...* În *Viszkeleti kódex* (sec. al XVIII-lea), un manuscris cu cîntece e atribuit anticei Didone (*Dido szésegü ritka hüsegü...*) etc.

Dar cercetarea noastră nu trebuie să se oprească aici. Tema principală a colecţiei acesteia — elogiul frumuseţii fetelor şi nevestelor romînce —

---

[23] „Egy magyar Ének ujyán oláh nótára" ...
[24] „Más Ének Magyar nótára" ...
[25] „Magyar Ének, keserves Magyar nótára" ...

pare mult mai veche în cîntecul de lume din Transilvania. În *Codicele Petrovay* (Petrovay Kódex) — manuscris cuprinzînd cîntece maghiare din sec. al XVI-lea şi XVII-lea, aflat în biblioteca gimnaziului calvin din Cluj — nobilul român care l-a transcris în întregime, în anul 1762, şi care-l semnează, Nicolaus Petrovay, notează şi următoarele versuri româneşti :

„Czi undecz kat en facze
Fate dalbenacze
Inima me invacze
Kum secz fak viacze
Szare dimineacze [26]".

Versurile par a fi doar un fragment. Nu ştim cum continuă acest cîntec de dragoste, adresat unei fete „dalbeneţe", probabil blondă. Structura lui strofică şi ritmică se apropie de aceea a volumului din 1768, ca şi modul de transcriere şi de pronunţie. Nicolae de Petrova — deşi dintr-o familie română avînd urmaşi ţărani în Maramureş pînă în sec. al XIX-lea — totuşi respectă aici nu numai ortografia, ci şi pronunţia alterată a limbii româneşti, un indiciu că a copiat aceste versuri din alt manuscris, cu cîntece maghiare şi române.

În cartea sa *Hungaria in parabolis* (Buda, 1804), Antoniu Szirmay de Szirma, consilier imperial aulic şi „poeta laureatus", vorbind de românii din Transilvania, citează o lungă poezie în limba maghiară, probabil scrisă de el însuşi, care desfăşoară o entuziastă şi pitorească descriere a unei romånce frumoase[27]. Scriitorului Kazinczy Ferenc, călătorind prin Transilvania în 1816, îi ajung la ureche versuri — de astă dată în limba românească — făcute de Zsombori László, în care poetul îşi numeşte iubita „soră" :

„Zike csinye cse o zicse,
Szorá mi sze kágye mie.
Krepe draku gye nekasz,
Io gye szorá nu ma lasz [28]".

Observăm însă că nici versurile lui Szirmay, nici ale lui Zsombori, nu sînt grupate în acea strofă specifică, monorimată. Chiar în epoca tipăririi *Cîntecelor cîmpeneşti*, întrebuinţarea acestui tetrastih nu e un fenomen general în cîntecul de lume din Transilvania. Un astfel de cîntec, descoperit în manuscrisele adunate de contele Gyulai Ludovic, între două foi datate 1757 şi 1780, cuprinde plîngerile unei fete înşelate, în versuri cu rime pereche :

„Pentsem zits inymucze
Ke jo nutz szint dregutze.
Ke de kind jo mam sztirnit
De kit unu nam primit [29]".

---

[26] Dr. Gheorghe Alexici, *Material de limbă din „Codicele de Petrova"*, în „Revista pentru istorie, archeologie şi filologie", XIII (1912), nr. 1—2, p. 278—293.

[27] A. Veress, *op. cit.*, II. p. 140—141.

[28] *Ibidem*, III, 3—4. Cartea, în care se publică descrierea în formă de scrisori a călătoriei, se intitulează : *Kazinczy Ferencz' utazásai*, Budán, 1839.

[29] N. Drăganu, *Versuri vechi*, în „Junimea literară", XV (1926), nr. 1—2, p. 6—7,

Însă din cînd în cînd apar în acest cîntec și vechile tetrastihuri cu o singură rimă, ca în strofa imediat următoare începutului (o dăm în ortografia noastră):

„Lasă-mi dară inima
Cînd din foc s-a stîmpăra,
Cu vorbe nu-mi supăra
Și-mpotrivă nu-mi dumbla".

Citind întreaga poezie, ai impresia că o formă veche, construită din tetrastihuri monorime, s-a sfărîmat cu timpul și în locul ei răzbate victorioasă forma nouă, cu rime împerechiate. Firește, e vorba doar de o impresie în cazul acestui cîntec. O concluzie e greu de tras, din cauza obscurităților provenite din transcrierea din auzite, de către un maghiar, a unui text poetic în limba românească.

Prin toate aceste fapte, nu am lămurit încă problema originii acelei strofe aparte, ce caracterizează atît de unitar „cîntecele cîmpenești" din 1768, — încît ar mai putea ispiti ipoteza că acestea ar putea fi totuși opera originală a unui singur autor. Însă strofa de acest tip se întîlnește des în *Spitalul amorului*, constituind forma strofică unitară a mai multor altor cîntece de lume în stil popular, de astă dată sigur originare din Țara Românească[30]. În Țările Românești această formă strofică regulată rămîne totuși un fenomen izolat și întîmplător. În cîntecele de lume maghiare din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea situația e asemănătoare. Chiar textele maghiare din „cîntecele cîmpenești" de la 1768 și din manuscrisul din 1798 nu au în mod obișnuit această formă strofică. În schimb, strofa de patru versuri cu o singură rimă, alexandrini de 12 silabe, a constituit în secolele al XVI-lea și al XVII-lea aproape singura formă strofică în poetica maghiară. O recunoaștem încă din 1552, în cronica în versuri scrisă de diacul Seb. Tinódi și redactată din nou de Gaspar Heltai, în 1574[31]. De asemenea în volumul intitulat *Cancionale. Az az Historias Énekes könyv.* [Cancionale, adică cartea de cîntece istorice...], dată la lumină de umanistul sas Heltai, tot în 1574, cuprinzînd 20 cronici în versuri, întîlnim același tipar al tetrastihurilor[32].

Opera lirică a poeților maghiari ai secolului al XVIII-lea e scrisă în aceeași formă strofică. Vom aminti aici pe cei mai reprezentativi: Zrinyi Miclós (1620—1664) și Gyönyösi István (1624—1704). Folosirea acestei forme de strofă continuă și în sec. al XVIII-lea, la poeți ca Orczy Lörincz și Gvadányi József, acesta din urmă trăind pînă la sfîrșitul veacului. Contemporanul lui Gvadányi, nobilul din Hunedoara Barcsay Ábrahám — tînăr ofițer plăcîndu-i mai mult poezia — evocă, în același tetrastih alexandrin monorimat, ,,româncile frumoase'' care l-au dădăcit în copilărie, ca și frumusețea fetelor de român, care dansau ,,bătuta'' în curte, sub ochii lui. Semnalînd toate acestea, A. Veress nu uită să sublinieze că Barcsay știa românește din copilărie — ,,ca toți nemeșii unguri din Hunedoara''. Situația aceasta durează încă și la începutul sec. al XIX-lea. În 1816, poetul maghiar Koncz Józsi abandonează traducerea începută în limba latină a prelucrării maghiare a *Batrachomiomahiei* lui Homer de către Csokonay Vitéz, argumentîndu-și că va fi mai de folos tălmăcind-o în românește, căci astfel o va înțelege ,,întreaga valahime și cea mai mare parte a ungurimii ardelene''[33].

---

[30] *Cîntecul Jianului*, *Cîntec de dragoste*, *Cîntec de dor*, *Cîntec oltenesc*, *Horă iarăși pe același mod* (broșura 2); *Unde-auz cucul cîntînd* (broșura 3); *La bordei cu crucea naltă*, *Drum la deal și drum la vale* (broșura 4); *Mărioară dintre bălți*, *Astăzi bură, mîine bură* (broșura 5).

[31] A. Veress, *op. cit.*, I, p. 36.

[32] Tön kegyelmet Király az ö fejének,
Országának benne való népének,
Mert ö hitt vala az Vayda hitinek,
Vayda megköszené ö Felségének.

Să ne întoarcem acum la problema originii formei strofice aparte care — părînd a avea o vechime apreciabilă — se menținuse încă în ,,cîntecele cîmpenești'' în limba română, din volumul de la 1768. Tetrastihul cu o singură rimă, compus din versuri alexandrine, pe care l-am întîlnit în trecutul poeziei culte maghiare, este apropiat de ea dar e totuși esențial deosebit; e o formă cultă, complicată și greoaie. Iată însă că, un secol mai devreme, întîlnim o formă mai puțin savantă, în stilul poeziei noastre populare, coincizînd aproape cu aceea a cîntecelor românești din volumul atribuit ,,holteiului cîmpean''. Într-un poem anonim despre luptele dintre voievozii români Matei Basarab și Vasile Lupu, tipărit în 1657 la Brașov, dar ajuns pînă la noi doar în fragmente, întîlnim strofe care sună astfel:

> ,,Egyik része Lupul pártya,
> Azon vagyon akarattya,
> Hogy Stéphán népit le vágja,
> De vakot vetett koczkája[34]''.

Alexandrinul de 12 silabe — pe care îl cultivau în secolele al XVI-lea și al XVII-lea poeții culți maghiari, în general aristocrați sau oameni ai lor de curte, cărturari — era un vers savant, depărtat de literatura populară. Probabil că autorul poemului despre luptele dintre cei doi voievozi, mai apropiat de literatura populară, a folosit această formă prin analogie cu ceea ce găsea în creația orală românească a maselor. Într-adevăr, o aflăm în mod frecvent în poezia curuților care se naște tocmai în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Poezia aceasta — ce înfățișează mari asemănări cu lirica noastră haiducească — este expresia mișcării curuților, apărută într-un moment de mari frămîntări politice și sociale. După pacea de la Vasvár, în 1664, între Austria și Turcia, Ungaria a fost divizată într-o parte care a trecut sub stăpînirea habsburgică și alta care a ajuns sub stăpînirea sultanului. Împotriva Habsburgilor — care au făcut în mod perfid jocul Turciei, sacrificînd statul creștin al Ungariei — s-a ridicat partida națională maghiară a curuților[35]. Mișcarea aceasta politică a primit curînd și un puternic caracter social, prin influența numeroșilor obijduiți veniți din mase, printre care și mulți români: oameni năpăstuiți de autoritățile austriace, țărani jefuiți de trupele habsburgice care se încartiruiau în casele lor, protestanți osîndiți la ocnă de împărații catolici ai Austriei, pentru credința lor. Curuții au ajuns astfel la două mari răscoale: prima, în 1675—1685, sub conducerea lui Thököly, și a doua în 1703—1708, celebra răscoală condusă de însuși Francisc Racoczi II, principele Transilvaniei. După înăbușirea în sînge a amîndurora, curuții se împrăștie, rămînînd ca trupe mici de guerilă și mai ales ca luptători singuratici, pribegi și săraci, asemeni haiducilor noștri, dar dîrzi și ei în revolta lor izolată. Poezia lor e o poezie plină de suferințe sufletești, în urma însîngerării și umilințelor, pe care le aducea situația politică a epocii, dar și de acel sănătos și neînfrînt optimism popular. E o poezie populară în deplinul înțeles al cuvîntului, — și astfel se explică predilecția ei pentru tetrastihul monorimat din versuri trohaice de 8 și 7 silabe — ritm specific versului popular românesc — în locul acelui complicat tetrastih compus din alexandrini de 12 și 11 silabe. Poezia aceasta a curuților, expresie a maselor obijduite ajunse în stare de revoltă, a avut o mare înflorire și largă răspîndire în popor, menținîndu-se în circulația orală mult timp după ce mișcarea curuților se stinsese cu totul. Ea a fost adunată, la mijlocul sec. al XIX-lea, în marea colecție a lui Kalmán Thaly, de care am mai amintit. Recent, a fost editată și la noi o frumoasă selecție a acestor poezii[36].

---

[33] Cf. O. Ghibu, *op. cit.*, p. 17.

[34] A. Veress, *op. cit.*, I, p. 93—94. Aluzie la lupta de la Podul Iloaiei, unde Vasile Lupu fusese învins de Gheorghe Ștefan. Vasile Lupu își plînge ,,necazul'' (A. Veress, *op. cit.*, I p. 94).

[35] Lucien Bezard, *Les chansons des Kuruczes. Anciennes poésies populaires des Hongrois*, Paris, 1913 ; G. Kristof, *Istoria limbii și literaturii maghiare*, Cluj, 1934, p. 60—61.

Apare deci clar că această formă strofică — tetrastihul monorimat — nu poate fi nicidecum considerată ca o creație originală a autorului anonim al volumului in 1768, indiferent dacă el era un militar maghiar din Banat, cum presupune A. Veress, sau altcineva. Dimpotrivă, ea are un trecut apreciabil în poezia populară din Transilvania, avînd aici structura cu care apare în volumul din 1768. Nu e deci de loc de mirare ca și cîntecul de lume să o fi adoptat, date fiind legăturile profunde ale acestei specii folclorice orășenești cu literatura populară, în sensul cel mai larg al cuvîntului.

Faptul însă că atît cîntecele de lume maghiare din volumul de la 1768, cît și cele din manuscrisul datat 1798, nu atestă frecvența acestei forme strofice, ne impune o întrebare dificilă: Nu cumva prototipurile românești ale acestor cîntece de lume au o vechime mai mare decît secolul al XVIII-lea? În condițiile de informare pe care le avem pînă acum, e greu să răspundem la această întrebare.

Tot ce se poate spune despre cîntecul românesc de lume din Transilvania este că ar putea fi considerat ca existînd încă din sec. al XVI-lea. Se știe bunăoară că cel dintîi mare poet liric maghiar, Balassa Bálint (1551—1594), a cunoscut de aproape poporul român și limba lui, în anii cît a stat în Transilvania, ca prizonier de război al lui Ștefan Báthory. S-a vorbit chiar frecvent despre înrîurirea exercitată de poezia populară română asupra operei sale[37]. În aceste considerații s-a pornit de la două însemnări făcute de Balassa : la cîntecul nr. XXIX, menționează că melodia lui e cea a cîntecului românesc *Savu nu lasă-n casă fata*...[38]. La nr. XXXV, precizează în același sens : ,,După melodia cîntecului românesc, *Ciobănița își plîngea oile rătăcite*...''

---

[36] Dávid Gyula és Tordai Zádor, *A kuruckor költészete*, București, 1956.

Dacă în privința cîntecului păstoriței nu putem avea nici o îndoială asupra originii sale populare, în schimb — în lumina presupunerilor noastre asupra existenței foarte vechi a cîntecului de lume românesc în Transilvania — putem vedea acum lucrurile altfel. Versul *Savu nu lasă-n casă fata*, indiferent cum îl vom citi, nu se întîlnește niciodată în poezia populară românească și nici nu sună ca o astfel de poezie. În schimb, îl putem considera foarte bine ca vers dintr-un cîntec de lume românesc al epocii. Despre cîntecul de lume românesc din vremea lui Balassa Bálint nu avem, din păcate, nici un fel de alt document. Despre interesul românilor, manifestat ceva mai tîrziu, pentru poezia de dragoste a acestui poet maghiar, există însă o frumoasă atestare. În acel *Petrovay Kódex* din 1672, descoperit de Gh. Alexici, se află o versiune românească a unui cîntec al lui Balassa Bálint — sub titlul *Kenték Ruményeszk de dragoszte skrisz*. Versiunea e atît de frumoasă, încît Perpessicius nu a ezitat să recomande includerea ei într-o viitoare antologie a liricii culte românești[39]. Cîntecul e considerat aici ca anonim. După anumite trăsături fonetice și gramaticale specifice graiului bănățean, prezente în această versiune, alături de foarte puține cuvinte proprii graiului din Maramureș, unde trăia familia nobiliară Petrovay, — Gh. Alexici deducea că acest cîntec al lui Balassa a fost foarte răspîndit în epocă, circulînd oral și prin còpii manuscrise, dînd astfel variante și în limba română. În 1660 era cunoscut la Sibiu, ca anonim, sub titlul *Cantio de amore*, și după acesta s-ar fi făcut versiunea din *Kódex Petrovay*. Variante maghiare se află în *Kódex Vásárhelyi*, colecție de cîntece din sec. al XVI-lea și al XVII-lea, și în *Kódex Mátray*, cu cîntece de dragoste din sec. al XVII-lea ș.a.[40], pînă la cîntecul maghiar *Cu flacără arde dragostea mea*, din *Vásárhelyi Daloskönyv* (sec. al XVI-lea și al XVII-lea), imitat după Balassa Bálint.

Gh. Alexici comunică o serie de date prețioase, după documente istorice, despre cîntecele mișcării curuților, la care au participat și mulți români. O strofă din cîntecul ce însoțea faimosul *Dans ardelean al haiducilor* [Erdélyi Haidutánc], foarte iubit de către curuți, vorbea despre mizeria ce făcuse masele să se revolte — într-un limbaj amestecat, maghiaro-român.

,,Szatuj majre — pita najre,
Nincz pénz, az ebverte !''

---

[37] Gh. Alexici, *Din trecutul poeziei populare române*, în ,,Luceafărul'', II (1903), p. 369 ; G. Kristof, *Influența poeziei populare române din secolul al XVI-lea asupra lui Balassa Bálint*, în ,,Dacoromania'', III (1922—23), p. 550—560 Ion Mușlea, *Balassa Bálint și folclorul românesc*, în ,,Făt-Frumos'', I (1926), p. 156.

[38] ,,Szavu nu lásze'n Kaasza fata. Oláh ének notája''. Dr. Dézsi Lajos, în ediția critică a operei lui Balassa alcătuită de el, citește versul altfel : ,,Savu, *mă* lasă-n casă fata'' . . .

[39] Perpessicius, *Pe marginea unei antologii de poezie*, în ,,Viața românească'', VIII (1955), numerele 8 și 9.

[40] Gh. Alexici, *op. cit.*, p. 284.

În altă strofă, se face aluzie la cimpoierii români care intonau melodia dansului :

„Nosza Ráduly — hol vagy Viduj,
Fujd az bagi táncát.
Az emlöjét — az tőmlőjet,
Ne kéméld a sipjat[41]".

O variantă a acestui cîntec de joc, denumită de astă dată *Oláh Tancz* [dans românesc], o înfățișează S. Moldovan, după o culegere maghiară din 1670[42]. Versurile acestea mixte erau numeroase. Gh. Alexici enumără și altele, în același articol. A. Veress menționează versuri româno-latine, firește culte, dintr-o carte tipărită în 1809[43]. În folclorul sașilor, aflăm cîntece alternînd o strofă germană cu alta română[44].

Bibliografiile cărților și manuscriselor de cîntece maghiare, întocmite de Szabó Attila[45] și Stoll Béla[46], conțin numeroase referințe indirecte asupra colecțiilor maghiare cuprinzînd cîntece românești de lume.

Dar mai înainte de a spicui din ele, credem că e util să semnalăm — pentru a se vedea larga suprafață europeană a înfloririi cîntecului de lume, ca un gen unitar, în secolele al XVI-lea și al XVII-lea — referințele pe care ni le dă bibliografia lui Stoll Béla despre manuscrisele maghiare care conțin și texte poetice germane și croate (*Palatics-Kódex*, 1588—1589); slovace (*Fanchaly Jób Kódex*); slovace și latine (*Cantillenae*, sec. al XVIII-lea); germane și latine (*Dunántuli verseskönyv*, 1802). Cît privește manuscrisele maghiare care cuprind și cîntece românești, ele încep din sec. al XVIII-lea și merg pînă la jumătatea sec. al XIX-lea. După 1830 apare conceptul nou de poezie populară națională, și apele încep să se separe, o dată cu intensificarea luptelor politice în statele cu mai multe națiuni și a luptelor pentru independență ale popoarelor din centrul și sud-estul Europei. Cărturarii diverselor popoare care trăiau aici încep să caute a defini națiunea din care făceau parte și prin specificul poeziei populare, pe care încep s-o culeagă și s-o teoretizeze ca pe un fenomen național. În preajma anului 1830 apare în manuscrisele maghiare de cîntece termenul de „cîntece populare" (népdalal și népdalok). Curînd va începe și procesul de apunere a genului însuși al cîntecelor de lume. Sfîrșitul acestuia însă nu e precipitat. Lui Kazinczy, despre care am mai vorbit, polihistoricul ardelean Thewrewk de Ponor îi comunică, în călătoria lui în Transilvania din 1816, textul unui cîntec românesc, care nu e decît *Brumărelul*, temă cu o apreciabilă vechime şi în cîntecul de lume maghiar[47] :

---

[41] Gh. Alexici, *op. cit.*, p. 369.

[42] Silvestru Moldovan, *Poeziile noastre populare istorice*, în „Transilvania", XLII (1911), p. 689.

[43] A. Veress, *op. cit.*, II, p. 175.

[44] G. Brandsch, *Siebenbürgisch-deutsche Volkslieder*, Hermannstadt, 1931, p. 70—74.

[45] Szabó T. Attila, *Az Erdélyi Muzeum Egylet XVI—XIX századi kéziratos énekeskönyvei*, Cluj, 1929 ; *Kéziratos énekeskönyveink és verses kézirataink a XVI—XIX században*, Zalău, 1934.

[46] Stoll Béla, *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyüjtemények bibliográfiája* (1556—1840), Budapest, 1963.

„In csáj vergye gregyinuce
Segye o dálbe kokonyce,
Pe vatre gye kalámir
Szupt umbre gye trandafir[48]".

În manuscrisul nr. 5—1933 din Biblioteca Universităţii din Cluj — copiat în orice caz după 1838, de unul dintre şcolarii români din Blaj — găsim cîntece româneşti şi maghiare. Unele dintre cele româneşti sînt doar traduceri ale celor maghiare[49].

Rămîne încă de lămurit o întrebare. Cum de au ajuns vechile cîntece de lume transilvănene în publicaţiile lui Anton Pann? Ar fi foarte simplu să se răspundă că editorul *Spitalului amorului* a stat în Braşov în mai multe rînduri şi a avut acolo prieteni statornici, care i-au putut procura manuscrise cu astfel de cîntece. Dar aceasta nu ar fi de ajuns, căci nu ar explica ce l-a determinat să le publice. Realitatea este că între cîntecul românesc de lume din Transilvania şi acel din Ţările Româneşti — ca şi în poezia populară de o parte şi de alta a Carpaţilor — a existat mereu un proces de circulaţie şi de interferenţă. El trebuie reconstituit istoriceşte, pe baza documentelor literare pe care le avem. Vom indica aici cîteva.

Într-un manuscris transilvănean dintre 1769 şi 1800, aflăm următoarele versuri care, după limbajul lor, sînt de sigur venite din Ţara Românească :

„Te văz de pă ochişori
Că eşti bună de marghioli

. . . .

Coconiţă albioară,
Mulţi voinici băgaşi în boală
A venit şi rîndul meu
Ca să zac de dorul tău[50]".

În colecţia manuscrisă de cîntece maghiare din 1798, aflăm un cîntec românesc care de asemenea îşi indică precis originea :

„Kokonitze gyin cse czáre
Cze tzi gura se ámáre,
Do[a]r gye pite gye szekáre?
Hajd lá noj lá Bukurestyi
Şi gura sze czo dulcsestyi
Ku Záhár şi ku Záfonye
Ku Zmotyne gye la minye[51]".

---

[47] Cf. Gáldi Lasló, *XVIII százady humanismusunk és a románság, L'humanisme hongrois du XVIII-è siècle et les Roumains*. Budapest. 1940.

[48] Andrei Veress, *op. cit.*, III, p. 3—4.

[49] Ion Breazu, *Versuri populare în manuscrise ardelene vechi*, în „Anuarul Arhivei de folclor din Cluj", V (1939), p. 109—110.

[50] N. Drăganu, *Versuri vechi*, în „Dacoromania", V (1927—1928), p. 520.

[51] O. Ghibu, *op. cit.*, p. 14.

O variantă a acestui cîntec, terminîndu-se astfel:

„Hai la noi la Bucureşti,
Ca gura să ţi-o-ndulceşti,
Cu afine, cu migdale,
Cum îţi place dumitale..."

se află de asemenea într-un manuscris cu cîntece maghiare, nedatat, dar probabil de la începutul sec. al XIX-lea[52]. Departe de a fi „versuri populare", cum le considera descoperitorul lor, avem aici un cîntec de lume din Ţara Românească, ce a cunoscut o largă răspîndire în Transilvania, în sec. al XVIII-lea şi al XIX-lea. O variantă foarte apropiată, cu începutul identic, o întîlnim în colecţia manuscrisă din 1838 a lui N. Pauleti, editată de I. Muşlea, în 1962 (p. 106) — colecţie care de altfel cuprinde multe cîntece de lume, din gura „diecilor" veniţi la învăţătură la Blaj. Tot acolo bunăoară găsim un cîntec din Muntenia, judecînd după grai. La ancheta făcută de I. Muşlea în satul de unde îşi notase Pauleti colecţia, cîntecul nu era cunoscut de loc. Unul dintre informatori chiar comentează: „Asta-i regăţeană"...[53]. O variantă a cîntecului „Coconiţei de la ţeară", a fost atestată totuşi recent în literatura orală bănăţeană, şi anume printre chiuiturile ce se rosteau la joc, pe valea Almajului[54], la sfîrşitul secolului trecut. Însuşi Pauleti copiază, în 1834, într-alt manuscris, mai multe texte din broşura lui Anton Pann, *Poezii deosebite*[55]. Texte din publicaţiile lui Anton Pann cuprinde şi manuscrisul din 1840, atribuit lui Gregoriu Elekes, „student" şi el la Blaj, ca şi Pauleti.

Aşa cum veneau în Transilvania cîntecele de lume din Ţara Românească, tot astfel treceau dincolo de Carpaţi cele din Transilvania. Un exemplu ni-l dă tocmai colecţia lui Pauleti. Există acolo, între numeroasele texte care par a fi în realitate cîntece de lume ale „diecilor" veniţi la învăţătură în şcolile clericale din Blaj, două care evocă frămîntările sufleteşti ale tinerilor izolaţi în chiliile şcolii mănăstireşti. Unul dintre aceste cîntece începe astfel:

„Mă dusăiu la mănăstire,
Şezuiu astăzi, şezuiu mîne,
Şezuiu 40 de zile,
Învăţaiu 2—3 rînduri,
Mă luară mari gînduri..."

iar altul (nr. 201) sună astfel:

„Face m-aş călugăraş
La mănăstire la Blaj;
Cu dejtele pe icoane,
Cu ochii după cucoane!

---

[52] Ion Breazu, *op. cit.*, p. 110.
[53] Ion Muşlea, *op. cit.*, 3, p. 101.
[54] „Foaia poporului", I (1892—1893), p. 533.
[55] I. Muşlea, *op. cit.*, p. 40; Bianu-Caracaş, *op. cit.*, II, 190.

Cu mînile pe candile,
Cu ochii după copile!"

Probabila lor trecere peste Carpaţi şi contaminarea lor ulterior, posibil şi mai înainte, în Transilvania — au dat naştere unui cîntec cunoscut în Muntenia şi Moldova, în numeroase variante, pînă aproape de zilele noastre. O variantă se află în repertoriul lui Petre Creţul Şolcanu, „lăutarul Brăilei", pînă în 1884[56]; alta o găsim în cîntecele populare moldoveneşti culese de T. Pamfile[57]. Alta a durat în nordul Moldovei, de asemenea, şi în sec. al XIX-lea[58]. Reproducem aici varianta Pamfile, cea mai apropiată de textele blăjene:

„Amuraş, amuraş,
Vedea-te-aş călugăraş.
Peste 40 de zile
Vede-te-aş la mănăstire,
Cu mîna pe la icoane,
Cu ochii pe la cucoane;
Punînd mîna pe psaltire,
Cu ochii pe la copile..."

Din toate acestea se poate vedea cît e de complexă problema folclorului orăşenesc romîn, avînd în centrul său cîntecul de lume, cu o vechime apreciabilă, atestată încă din sec. al XVII-lea în Transilvania şi din sec. al XVIII-lea în Ţările Româneşti, avînd pe de o parte legături cu cîntecul de lume maghiar în Transilvania şi cu cel grecesc în Ţările Româneşti; sprijinindu-se pe ambele părţi ale Carpaţilor pe cîntecul popular, de la care împrumută mijloace de versificaţie, teme poetice, versuri, grupe de versuri şi chiar poezii întregi şi căruia îi dăruieşte la rîndu-i din toate acestea, revenind adesea în sînul creaţiei rurale. Procesul de circulaţie şi schimburi reciproce între cîntecul de lume din Transilvania şi cel din Ţările Româneşti este iarăşi o realitate complexă. Parcurgerea amănunţită a vechilor manuscrise din bibliotecile noastre — de către cercetători care să cunoască deopotrivă de bine limba şi literatura popoarelor care au avut legături cu înflorirea la noi a cîntecului de lume — va putea aduce lumini noi, nu numai asupra raporturilor dintre folclorul rural şi cel orăşenesc, dar şi asupra începuturilor liricii româneşti culte. Noi nu am întreprins aici decît o schiţă, cu multe lacune încă.

În orice caz, chiar după rezultatele de pînă acum, credem că poeţii din epoca Văcăreştilor şi a lui Conachi nu mai pot fi consideraţi numai ca începătorii liricii române moderne. Ei reprezintă în acelaşi timp punctul cel mai înalt ca valoare artistică al unei îndelungi şi largi evoluţii — timp de secole, pe o suprafaţă europeană — a genului specific al cîntecelor de lume, îmbogăţit prin contactul cu genul similar al „micii poezii" de dragoste din literatura cultă franceză, generată de viaţa saloanelor în sec. al XVIII-lea (Dorat, Parny, Gilbert, Gresset, Piron, Voltaire ş.a.).

---

[56] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, Bucureşti, 1885, p. 314.
[57] T. Pamfile, *Cîntece de ţară*, Bucureşti, 1913. p. 257.
[58] M. Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, Würzburg, 1941, p. 237.

Dar după aceştia viaţa cîntecelor de lume nu s-a stins la noi. Ea a mai durat încă pînă către sfîrşitul secolului, nu numai prin răspîndirea lor în mase, datorită prestigiului pe care li l-a dat adunarea lor la un loc, la mijlocul secolului, în *Spitalul amorului*, şi prin încorporarea cîntecelor din această antologie a lui A. Pann, precum şi a unui alt lot masiv de cîntece transilvănene, în celebra colecţie de *Poezii populare ale românilor*, de V. Alecsandri. Dar chiar cărturari şi scriitori ai noştri dintre cei mai mari au iubit şi au cîntat, pînă către 1900, aceste cîntece de lume. Ştefanelli povesteşte despre Eminescu, prietenul său apropiat din tinereţe, că el cînta cu mare plăcere astfel de cîntece la petreceri. Semnificativ e faptul că, între cele mai iubite de Eminescu, era cîntecul lui Alecsandri despre Barbu Lăutarul, depozitarul venerat al vechilor cîntece de lume, precum şi un cîntec transilvănean care începe astfel:

„Mai turnaţi-mi în pahare,
Voi să beau căci sînt setos,
Dară nu-mi împleţi paharul
Decît de la miez în jos.
Ca să-l împlu înc-odată
Cu-apă rece de la rîu,
De la rîu ce izvorăşte
Din adînc din pieptul meu".

Eminescu îl cînta „cu ochii scînteietori, în atitudine dramatică şi cuprins de un adînc sentiment" [59]. Preţuirea aceasta a cîntecului de lume nu era legată la Eminescu numai de euforia vinului între prieteni. Poezia de dragoste a lui Eminescu, la înălţimea la care a ridicat-o geniul său, atestă rădăcini adînci şi surprinzătoare tocmai în acest vechi şi dispreţuit de alţii cîntec de lume. Legătura aceasta a subliniat-o în treacăt G. Călinescu [60], intuind-o prin lectura manuscriselor poetului care cuprindeau culegeri de „irmoase", de fapt nume pitoresc al unei specii de cîntece religioase. Ea a fost pusă puternic în lumină de Perpessicius, încă din 1942, prin cîteva apropieri de text între cîntecele de lume, aşa cum le însemna poetul în aceste manuscrise, şi creaţiile originale ale lui Eminescu [61]. Documentarea a fost întregită de Perpessicius, prin revenirea asupra acestei profunde legături, atît prin *Eminescu şi folclorul*, studiul introductiv al volumului VI al Operelor poetului, cît şi în *Notele* la manuscrisele de „irmoase", încorporate în acest volum [62]. Dar contribuţia hotărîtoare pentru lămurirea a ceea ce datoreşte Eminescu — şi prin el literatura română — cîntecului de lume, constă chiar în darea la lumină a acestui monumental volum, în care sînt reproduse cu pietate, în întregime, toate manuscrisele eminesciene de literatură populară. Apariţia acestui volum credem că va da un nou imbold şi cercetărilor asupra cîntecului de lume românesc. Nu putem să încheiem consideraţiile de faţă asupra acestei specii a folclorului nostru orăşenesc decît prin sublinierea unui fapt ce ne apare aproape simbolic. În aceste manuscrise, şi anume în fragmentul intitulat *În ani douăzecişişase* (nr. 2260, filele 160—166) datat de Perpessicius ca fiind o copie din jurul anilor 1880—1882, aflăm versuri răzleţe, alcătuite chiar în acel tetrasitih monorimic, care ne-a preocupat atîta pe noi aici :

---

[59] Th. Ştefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, Bucureşti, 1914, cap. *Eminescu cîntăreţ*, p. 99—102.

[60] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. IV, Bucureşti, 1936, p. 141—143.

[61] Perpessicius, *Sonet şi cîntec de lume la Eminescu*, în „Preocupări literare", 1942, p. 508—513, 596—603.

[62] Eminescu, *Opere, ediţie îngrijită de Perpessicius*, Bucureşti, 1963, vol. VI, p. 15 şi 632.

„Ce boală fără de cale
De-mi curg lacrimile vale,
Tot cu amar şi cu jale
Se bate să mă înşale..."

Dacă provenienţa primului fragment nu am putut-o stabili, în schimb cele următoare fac parte din variante foarte apropiate de *cîntecele cîmpeneşti* transilvănene din 1768 : *Hora fetei bătrîne*, *Văietatul femeii aducîndu-şi aminte de fetie* şi *Hora nevestii trăind rău cu bărbatul*.

Nu ştim ce ştiinţă va fi avut Eminescu asupra vechimii acestor cîntece, cînd reţinea şi sublinia cu creion roşu unele versuri din răzleţele fragmente [63]. Dar pentru noi e deosebit de impresionantă această apropiere a marelui nostru poet de unul dintre monumentele cele mai vechi şi mai întregi ale cîntecului de lume.

OLD TIES BETWEEN THE "WORLD SONGS" OF TRANSYLVANIA AND THOSE OF ŢARA ROMÂNEASCĂ (WALLACHIA)

Ovidiu Papadima continues in this article the investigation presented lately in his work : Anton Pan, "*The world songs*" *and the Bucharest folklore*. This time, the author follows in a wider sense the development of the world song in Transylvania and its connections with Ţara Românească (Wallachia) — considering it as a species of town folklore, oscillating between traditional people's lyricism on love theme and the cultivated erotic elegy.

The author demonstrates that this species appeared in Transylvania, among the Rumanian community, since the 17th century, often in a different versification form : four stanza verses with a single rhyme. It may be noticed that a similar flourishing of the Hungarian world song was developing there in the same period. The Rumanian world songs spread from Transylvania beyond the Carpathians, in Wallachia and conversely from Bucharest, some of the world songs circulated in Transylvania, letting imprints on the popular poem there, until the beginning of the 20th century. At the end of the study, the author identifies from among the manuscripts of popular poems in Eminescu's possession — as shown in the 6th volume of Perpessicius edition — some of the Rumanian world songs having circulation in Transylvania in the middle of the 18th century.

---

[63] Eminescu, *Opere, ediţie îngrijită de Perpessicius*, Bucureşti, 1963, vol. VI, p. 686—687

TOPONIMIE PROFESIONALĂ

ROMULUS VULCĂNESCU

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

15-III-1965

În acest studiu de toponimie profesională ne propunem să demonstrăm: 1) că ,,într-o regiune ferită și potrivită traiului păstoresc și agricol'' [1] multe nume de locuri reflectă, în ansamblul lor, aspecte de viață și cultură legate de păstoritul sedentar care s-a menținut ca o îndeletnicire constantă, indiferent de fluctuațiile și schimbările de trai provocate de migrația popoarelor și mișcările demografice ulterioare și 2) că în aceste nume de locuri, în parte de proveniență feudală, în parte de proveniență prefeudală, găsim un argument toponimic în plus la problema autohtonității și continuității poporului român pe teritoriul patriei sale, din prespectiva unei cercetări restrînse.

În literatura onomaseologică română studiile de toponimie profesională au început să se dezvolte abia în vremea noastră. Faptul acesta nu este propriu numai literaturii române de specialitate, ci este oarecum general și în onomaseologia străină. Cum s-a pus și rezolvat problema toponimiei profesionale de către oamenii de știință români? Unii toponimiști au sesizat aspectele esențiale ale problemei, alții au prezentat materiale inedite și edite, le-au sistematizat și au teoretizat asupra lor. În această privință vom reține numai două nume, care reprezintă două poziții științifice distincte.

În 1941, Nicolae Iorga susținea într-o comunicare ocazională [2] că numele date formelor de relief și așezărilor în legătură cu ocupațiile locuitorilor oglindesc o existență ,,pitorească'' și sînt totodată fapte prezente și mărturii inactuale, produse ale vocabularului curent și ,,urme de viață'' depășită, cu valoare de ,,revelații'' pentru ,,istoria neștiută a românilor''.

---

[1] *Istoria României*, vol. I, București, 1961, p. 788.

[2] Nicolae Iorga, *Revelații toponimice pentru istoria neștiută a Românilor*, București, 1941, p. 4–7.

În 1963, Iorgu Iordan, într-un cadru mai larg, un tratat de teorie și sistematizare generală a toponimiei românești,[3] stabilește că numele de locuri care reflectă ocupațiile evocă un lung trecut de muncă domenială. În prima poziție teoretică constatăm o lărgire exagerată a noțiunii de ocupație pînă la acoperirea tuturor activităților legate de istoria existenței poporului român, în a doua o restrîngere a noțiunii de ocupație pînă la înfățișarea unui gen de activitate proprie unei forme de economie legate de o anumită epocă a perioadei feudale.

Pornind de la tratatul lui Iorgu Iordan asupra ,,toponimicelor care arată ocupația locuitorilor'' și a ,,rolului pe care îl joacă în viața unui popor'', urmărim să descoperim în aceste nume populare de locuri dovada unor moduri de viață și forme de cultură etnică locală, din perioada feudală și prefeudală și să demonstrăm pe această cale importanța istorică a păstoritului sedentar, în viața economico-culturală a românilor. Pentru această dificilă investigație de etnografie istorică se impune, în primul rînd, să lărgim cîmpul cercetării, înglobînd în sfera noțiunii de ocupație pe lîngă îndeletnicirea numită ,,meserie'' și alte îndeletniciri lucrative mai generale.

În cercetările etnografice termenul de ocupație se poate extinde la două forme de activitate deosebite gradual : la îndeletniciri cu caracter general-comunitar și la îndeletniciri cu caracter particular-profesional. În complexul de factori definitorii care deosebesc o formă de ocupație de alta, intră :

— gradul de necesitate al activității productive în procesul istoric de dezvoltare a economiei unei comunități (sătești, libere sau domeniale ; a unei regiuni și zone etc.),

— proporția de masă a activității productive în comunitatea respectivă și

— procesul tehnic de specializare în cadrul activității productive relativ diferențiate.

Ocupațiile concepute ca îndeletniciri comunitare, necesare și în proporție de masă se diferențiază la rîndul lor în ,,ocupații de bază'' și în ,,ocupații auxiliare''. În etnografia actuală, ocupația de bază e considerată acea îndeletnicire cu ajutorul căreia o comunitate își întreține în mod constant și normal existența. Ea are un caracter preponderent față de ocupațiile auxiliare. În funcție de diferitele condiții istorice concrete, ocupația de bază poate deveni auxiliară și invers.

Începînd din comuna primitivă păstoritul s-a dezvoltat pe teritoriul patriei noastre ca ocupație de bază, ce s-a manifestat în două forme complimentare : într-o formă constantă, generalizată și legată de agricultură care este păstoritul sedentar și într-o formă oscilantă, restrînsă și detașată de agricultură care este păstoritul transhumant. În economia orînduirilor istorice, începînd cu comuna primitivă și înaintînd pînă în orînduirea burgheză, în activitatea economică ponderea a căzut permanent pe păstoritul sedentar. Faptul acesta poate fi indus, printre altele, și din analiza toponimiei profesionale corespunzătoare.

---

[3] Iorgu Iordan, *Toponimie românească,* București, 1963, p. 223.

Pentru ca analiza noastră toponimică să poată fi urmărită în profuziunea ei, am ales ca ,,regiune ferită și potrivită traiului păstoresc", un teritoriu bogat în numiri de locuri din Oltenia de vest, cu predilecție partea ce alcătuia fostul județ Mehedinți, cu munții de peste Cerna, platforma getică, podișul Mehedinți, dealurile, cîmpia și lunca Dunării dintre Turnu Severin și Calafat.

Printre primele sesizări asupra toponimiei profesionale din această regiune arhaică, sînt cîteva articole din ,,dicționarele geografice regionale"[4] referitoare la nume de locuri de interes și uz restrîns, în structura cărora intră date, referințe, sugestii și reflexe din activitatea păstorească. După aceste sumare informații lexicografice, mai importante sînt studiile ocazionale de toponimie regională, în care s-au tratat, cu această ocazie, și unele toponimice pastorale din Oltenia de vest, recte fostul județ Mehedinți. Astfel Anton Opreanu în *Din toponimia Olteniei*[5] scoate în evidență cîteva toponimice pastorale formate din cuvîntul pădure și din termeni sinonimi pădurii: ,,iarba codrului" plantă sălbatică de pădure utilizată ca nutreț special pentru oi în Mehedinți; ,,opritură" parte de pădure nedefrișată, însă bună pentru pășunat oile; ,,dosiște" loc de pășunat oile în lunca Dunării lîngă Rogova etc. Termenii aceștia reflectă indirect activitatea păstoritului sedentar în unele din pădurile mehedințene de la munte, deal și luncă.

Ion Conea în cîteva studii de geografie istorică și toponimie etnogeografică a prezentat unele aspecte ale toponimiei pastorale diferențiate, ce țin mai ales de transhumanță. Printre acestea mai importante pentru studiul nostru sînt îndeosebi cele din *Vechile nedei-tîrguri de pe culmile Carpaților Meridionali*[6] și din *Pe urmele descălecatului din sud. Admigrația ardelenilor din nord*[7]. În *Vechile nedei-tîrguri de pe culmile Carpaților Meridionali* se susține că ,,nedeile sînt tîrguri economice ce au luat ființă în condițiile vieții pastorale carpatice și s-au menținut o anumită perioadă de timp". Zona cea mai compactă a nedeilor a fost în Carpații meridionali dintre Olt și Dunăre. Numai în nodul orografic dintre Oltenia, Banat și Transilvania, Ion Conea notează patru toponimice cu numele Nedeia: ,,muntele Nedeia" între muntele Micuța și muntele Gîrdomanu, ,,muntele Nedeia Borăscului", ,,munții Nedeia" din masivul Țarcul și ,,vîrful Nedeia" din podișul Mehedinți. În *Pe urmele descălecatului din sud. Admigrația ardelenilor din nord* se trec în revistă așezările pastorale ale ciobanilor transhumanți din Oltenia, subliniind aportul lor istoric la economia zonei și la creșterea procentului demografic al populației locale.

---

[4] G. I. Lahovari, C. I. Brătianu și Gr. Tocilescu, *Marele dicționar geografic al României*, București, 1898–1902, vol. I–V; N. D. Spineanu, *Dicționarul geografic al județului Mehedinți*, București, 1894; C. (Papacostea) Pajură, *Dicționarul geografic și topografic*, Turnu Severin, 1947.

[5] Anton Opreanu, *Din toponimia Olteniei*, în ,,Arhivele Olteniei", 1924, nr. 14, p. 290–302.

[6] Ion Conea, *Vechile nedei-tîrguri de pe culmile Carpaților Meridionali*, în ,,Bulet. Șt. Soc. de geolog. și geogr.", tom. II, București, 1957, nr. 1, p. 107–118.

[7] Ion Conea, *Pe urmele descălecatului din sud*, în ,,Bul. Șt. Soc. de geolog. și geografie", tom. LVIII, 1939, p. 45–66.

Alte elemente de toponimie profesională diferențiată au fost sesizate de D. Buzatu într-un studiu intitulat *Nume de sate oltenești* [8]. Printre toponimicele de așezări rurale legate mai ales de păstoritul sedentar reținem : ,,Bîrlogeni" ,,Corlătești" (care în fond e Corlățel, termen ce vine de la corlată), iar de păstoritul transhumant reținem ,,Jiana". O bună parte din toponimicele prezentate de D. Buzatu se referă la așezări pastorale din Oltenia de mijloc și de est (Gorj, Vîlcea și Romanați).

Recent Ion Donat a adîncit cercetările de pînă acum pe latura toponimicelor păstoritului sedentar. În studiul *Cîteva aspecte geografice ale toponimiei în Țara Românească* [9] trece în revistă așezările statornice din Țara Românească pentru secolele al XIV-lea — al XX-lea, care reflectă creșterea animalelor și agricultura, adică toponimicele păstoritului sedentar : ,,odaie",,, ciflic", ,,tîrlă" și ,,saia". ,,Odaie" termen ce se găsește în vocabularul turc și vechi turanic, este un toponimic care desenează o așezare legată de creșterea vitelor (73 de toponimice identificate în documente) ; ,,ciflic" este un cuvînt turcesc care desemnează mai ales o ,,așezare agricolă în stăpînirea unui feudal turc (13 toponimice identificate în documente) ; ,,tîrlă" este un termen bulgar care desemnează ,,la cîmpie o așezare păstorească numită la munte stînă" (31 toponimice identificate în documente) și ,,saia" este un cuvînt turcesc care desemnează ,,un adăpost de vite" în genul saivanului actual (3 toponimice identificate în documente).

În Oltenia de vest, toponimia pastoral-agricolă rezultată din mișcările de populație și colonizările cercetate de Ion Donat, este însă redusă. Platforma getică olteană și podișul Mehedinți, au avut ,,populația cea mai statornică și mai omogenă din întregul spațiu cuprins între Carpați și Dunăre" și, în consecință, forma cea mai dezvoltată de păstorit sedentar local. Regiunea de nord a Olteniei de vest care se găsește de altfel în continuitate teritorială cu Hațegul este ținutul cel mai important al fostului stat dac, la începutul erei noastre.

Pentru a putea prezenta toponimia legată de păstoritul sedentar (în subformele lui de păstorit agricol sau de agro-păstorit) vom urmări : gradul de complexitate toponimică, care reflectă diferite straturi și suprapuneri de termeni profesionali (toponimicele noi peste cele vechi, toponimicele paralele, toponimicele în uz și cele legendare etc.) și cronologia aproximativă a perioadei de formare și aplicabilitate a acestor toponimice, în funcție de analiza cultural-istorică a termenilor ce reflectă tehnici, practici și uzanțe proprii vieții pastorale, specifice zonei istorico-etnografice studiate. [10]

Unele dintre toponimicele ce le vom expune sînt atestate în documente de arhivă sau în hărți vechi, altele sînt prezente numai în folclorul viu, local. Faptul acesta nu constituie o dovadă peremptorie particular-valabilă că toponimicele atestate în arhive și hărți vechi sînt mai vechi decît cele din folclorul viu și bineînțeles, nu constituie nici o dovadă contrarie, universal-valabilă, că sînt mai noi.

---

[8] Dumitru Buzatu, *Nume de sate oltenești,* în rev. ,,Mitrop. Olteniei", XII (1960), Craiova, nr. 3—4, p. 184—198.

[9] Ion Donat, *Cîteva aspecte geografice ale toponimiei în Țara Românească,* în ,,Fonet. și dialectologie," 1962, vol. IV, p. 101—133.

[10] Fr. Griselini, *Istoria Banatului Timișan,* trad. N. Bolocan, București, 1926, p. 233 ; Popescu-Voitești, *Oltenia privită din punct de vedere geologic, economic, minier,* în vol. *Oltenia,* 1943, p. 189.

Între prima și a doua categorie de toponimice există uneori nepotriviri, alteori paralelisme. Așa se explică cum păstorii transhumanți preiau unele toponimice de la păstorii sedentari, dar și că reduplică unele toponimice preluate cu altele proprii modului lor de activitate profesională. Acesta este cazul unor denumiri întîi reduplicate și apoi înlocuite (muntele ,,Stîna Mică'' înlocuit cu toponimicul ,,Vlăsia Mică'', al ,,Plaiului Oslei'' cu ,,Plaiul Ciobanului'', al unei părți din ,,Plaiul Bulzului'' și ,,Plaiul Balmoșului'' cu ,,Plaiul laptelui'' etc.).

Înainte de a expune materialul toponimic pastoral cules, sistematizat și clasificat de noi, se impun cîteva scurte precizări de ordin metodic. Cum se va putea constata, valoarea documentară a materialului toponimic păstoresc e diferită, deoarece provine : a) din surse variate de informație (legende, tradiție locală, folclor onomasiologic, arhive etc.) ; b) din perioade de timp deosebite (din perioada prefeudală, feudală și burgheză) și c) de la grupe de populație pastoral-agricole și agro-pastorale, relativ distincte (de la foștii țărani liberi și de la țărani aserviți).

Categoriile și subcategoriile de toponimice extrase, sistematizate și clasificate din materialul toponimic cules de pe teren, din documente de arhivă și din lucrări tipărite, nu se exclud, ci se implică reciproc. Toponimicele legendare se suprapun uneori peste toponimicele profesionale și invers, astfel încît pentru a determina caracterul lor genetic, a trebuit întreprinsă întîi o operație de despuiere a conținutului lor și apoi alta de încadrare istorică pe baza analizei comparativ-istorice a materialului de teren, arhivă și bibliotecă.

Din cauza caracterului regiunii și a unei vieți pastorale sedentare intense, de-a lungul întregii istorii locale, în toponimie se reflectă o bună parte din terminologia profesională, din numele legendare și activități auxiliare acestui păstorit sedentar. Pentru a distinge din toponimicele pastorale pe cele sedentare de cele transhumante, am subliniat vizibil pe cele care consemnează păstoritul sedentar, iar pentru a distinge dintre toponimicele pastorale pe cele profesionale de cele legendare, le-am marcat pe primele cu un punct(●). Multiplele interferențe etnografice ce au avut loc în structura toponimiei pastorale din zona istorică-etnografică studiată, se întrevăd astfel în notația noastră, care păstrează numai un caracter indicativ.

Toate celelalte categorii de toponimice pastorale și anume cele provenind de la moșneni (ca element demografic dominant în păstoritul sedentar mehedințean) și cele provenind de la păstorii transhumanți (ca element demografic secundar în păstoritul mehedințean) le vom prezenta pe cît posibil în ordinea derivației lor, în :

— toponimicele pastorale derivate din antroponimice (din nume de păstori),

— toponimicele pastorale derivate din apelative (din nume care arată ocupația) și

— toponimicele pastorale derivate din elemente de cultură spirituală legate de exercițiul muncii.

O bună parte din toponimia prezentată se leagă direct de cele două forme ale păstoritului : de păstoritul sedentar (pămîntesc al moșnenilor și al clăcășilor) și de cel transhumant. Aspectele cele mai importante ale vieții pastorale se reflectă deci în toponimia naturală locală. Din acest punct de vedere, zona cercetată prezintă surprize la fiecare pas. Numele unor forme de relief mărunte sau impunătoare, ale unor adăposturi naturale sau improvizate amintesc de păstoritul sedentar.

În expunerea materialului toponimic profesional mehedințean, vom reda în mod paralel toponimia păstoritului sedentar și a celui transhumant. Prin această prezentare paralelă urmărim să scoatem în evidență, în măsura materialului de care dispunem, importanța istorică, în această parte de țară, a păstoritului sedentar față de păstoritul transhumant, deoarece ocupația care își imprimă terminologia în structura solului și a așezărilor omenești este o dovadă de lungă și frecventă activitate economică, înrădăcinată în viața social-culturală a regiunii studiate. Pentru o prezentare organică a problemei vom reda materialul toponimic analizat împărțit pe subzone, expunînd întîi toponimia pastorală din munți, platforma getică și podișul Mehedinți, apoi pe aceea a drumurilor pastorale spre șes și în cele din urmă toponimia din lunca Dunării. De altfel, această succesiune nu redă decît aproximativ gradul de reflectare toponimică a ponderii subzonale a păstoritului sedentar local. În ordinea frecvenței vine uneori toponimia montană, alteori aceea din platforma getică și podișul Mehedinți. Astfel, în munți e mai mare frecvența antroponimicelor în toponimie, în platforma getică și podișul Mehedinți e mai mare frecvența apelativelor în toponimie, iar în luncă situația e la paritate. Ordinea aceasta nu oglindește gradul de intensitate a păstoritului în regiune, care cum vom vedea din expunerea materialului, era în feudalism mai dezvoltat în platforma getică, în podișul Mehedinți și în luncă și mai redus la munte. Între toponimia păstoritului sedentar și aceea a păstoritului transhumant există totuși o distincție care nu trebuie desconsiderată. Toponimia păstoritului sedentar e răspîndită mai mult în podișul Mehedinți și platforma getică, în microdepresiuni, cum sînt cea de la Cloșani, de la Baia de Aramă și Tismana, iar toponimia păstoritului transhumant e răspîndită mai ales în zona alpină a munților de peste Cerna, relativ în zona dealurilor pe „drumurile oii" și în lunca Dunării.

Situația nu a fost aceeași în trecut. După relatări locale, în satele de sub munte, toponimia păstoritului sedentar cuprindea și zona alpină a munților de peste Cerna. Pe măsură ce păstoritul sedentar a cedat aici locul celui transhumant și toponimia pastorală și-a schimbat parțial fizionomia, astfel încît în secolul al XVIII-lea unii munți de peste Cerna și forme de relief din nord-vestul Olteniei, dintre Oslea Românească și Oslea Mănăstirească au devenit „munți ciobănești" (în sensul de munți ai ciobanilor transhumanți). Prin exercițiul secular al unei ocupații permanente, de drept și de fapt, toponimia pastoral-sedentară a pămîntenilor s-a modificat. Unele vechi numiri pămîntene ale acestor munți au fost înlocuite cu altele noi. De aceea, ele trebue cîteodată deduse din supranumele sau din unele expresii complimentare păstrate în locuţiuni ce parafrazează toponimicele vechi.

a) *Toponimia din munţi, platforma getică şi podişul Mehedinţi*

În nodul orohidrografic dintre Oltenia, Banat şi Transilvania, din care fac parte aşa-zişi ,,munţi ai Mehedinţilor'', se găsesc cele mai frecvente şi mai caracteristice toponimice profesionale şi legendare pastorale din lanţul Carpaţilor Meridionali. În ansamblul lor aceste toponimice se referă la elemente de cultură materială şi spirituală legate de viaţa pastorală sedentară şi transhumantă :

— *muntele Tarcul* ●, al cărui nume aminteşte de îngrăditurile utilizate la stînă pentru închis oile ;

— *muntele Bulzul* ●, care aminteşte de bulgărele de caş sau de urdă, pregătit pentru consum la stînă sau pentru transportat în sat,

— muntele Balmoşul ●, care aminteşte de mîncarea specială a păstorilor transhumanţi.

Unele orotoponimice reflectă caracterul şi numărul stînelor construite pe ei :

— *muntele Stîna Mare* ● (fostă proprietate a moşnenilor padeşeni) care se află între muntele Micuşa şi Muntele Gîrdomanu, numit aşa, probabil din secolul al XVI-lea, pentru că acolo, după tradiţia locală, s-au alcătuit cele mai multe şi mai mari stîni comunitare obşteşti din toţi munţii învecinaţi.

În ,,Hotărnicia din 1520''[11] numele muntelui Stîna Mare nu există trecut deoarece, cum susţine însuşi documentul, s-a ,,ales hotarul munţilor Ţării Româneşti dinspre munţii Ţării Ardealului''. Cum hotarul era mai la nord de muntele Stîna Mare acesta nu a fost inclus în hotărnicie ca munte de hotar. Situaţia muntelui Stîna Mare nu este specială, şi ceilalţi munţi alăturaţi acestuia nu sînt trecuţi în această hotărnicie. Pentru elucidarea acestui aspect al toponimiei pastorale din Oltenia de vest, redăm un fragment din textul hotărniciei : ,, ... s-a întocmit hotarul acestor două ţări din munţi, ca să se ştie din apa Oltului pînă la Răşăva dinspre Ţara Ardealului şi de către Ţara Românească. De asemenea pentru aceasta a ales hotarul munţilor Ţării Româneşti dinspre munţii Ţării Ardealului, însă se ştie ... dinspre părţile răsăritene loveşte în apa Oltului, iar din părţile apusene unde curge apa Vadului şi se întîlneşte cu apa Oltului şi se adună toată la vadul Genunei, care este mai sus de Căimeni, şi de acolo pe apa Vadului pînă la izvor, la *Stîlpu lui Neagoe* ● şi de acolo la vîrful pădurii Negre şi de aici tot prin vîrf, spre părţile de apus ale muntelui Voinăşei, şi de aici tot prin vîrf în vîrf pînă la Piatra Albă şi de acolo tot prin vîrf în vîrf pînă la vîrful muntelui Pătru şi de acolo tot prin vîrf pînă la Măgura și de acolo tot prin vîrf pînă la dealul Babinei și de acolo tot prin vîrf, dinspre dealul Babinei pînă la muntele Tulișei la fîntînă și de acolo la muntele numit Seglăul și de acolo la munții numiți Scurota și Drăgșanul și Paltinul și Soarbele și la munții numiți Galbenii Mari și Galbenii Mici. Acești munți toți se întîlnesc la apă la Lăpușnic și de acolo muntele care se numește *Nedeia* și acest munte se oprește la apă la Rîul Ses și de aci pe apa Ses la pădure pînă la muntele ce se chiamă *Groapa Mare a Nedeii* și de aici ce se chiamă *Cracul Scurtelor*, tot *muntele Scurtele* și de aici muntele numit Pîrîul și muntele ce se numește Branul și muntele care se numește iarăși *Nedeia* și muntele *Cracul Leurdei* și muntele Morariul și muntele Zahnei și muntele numit Tutila și acești munți toți se opresc la apă la rîul Ses și de aici tot pe apa Ses se întîlnesc la Iezer și de acolo ies în muntele Olanul Mare și de acolo tot prin vîrf pînă la muntele Olanului Mic și de acolo tot prin vîrf în părțile apusului la muntele Piatra Albă și de aici tot prin vîrf pînă la muntele Cracul Mihocului și muntele Cupenul și muntele numit Nabavul și muntele Învăluitei și muntele Bogdănețul și muntele numit *Vlașcul* și muntele *Vlășculețul Mic* și muntele numit Vîrful Rău și de acolo prin vîrf la muntele numit Prislopul, la Piatră și muntele numit Răjia și de la el tot prin vîrf la muntele numit Stridnicul și de aici tot prin vîrf la Rîul Alb, asemenea la acel loc, cum s-au învoit acești Nemți ai lui Ianoș Craiul împreună cu boierii domniei mele care sînt numiți mai sus, care au lăsat hotare și semne prin munți și au ales *munții românești* dinspre munții Ardealului, cum au găsit după dreptate, pentru ca să fie această tocmeală neclintită fără sgomot de veci"[12].

---

[11] Ion Donat, *Hotarele Olteniei*, în ,,Arhivele Olteniei'', an XVI (1937), nr. 92—94, p. 233.

— *muntele Stîna Mică* ●. Localnicii pomenesc și de un munte numit Stîna Mică al cărui nume ca atare a fost cu timpul înlocuit cu altul, cu un supranume. Se presupune că acesta ar putea să fie *muntele Vlăsia Mică* ● (fostă proprietate a moșnenilor cloșenari) deoarece acest nume, care e mai mult denumirea unui versant al muntelui Vlăsia Mare, decît numele unui crac de munte izolat, nu poate adăposti decît o stînă și aceea mică. De altfel această presupunere izvorîtă din tradiția locală, ne-o întărește și „Hotărnicia din 1520" între Țara Românească și principatul Transilvaniei, în care nu era pomenit un munte cu numele Vlăsia, ci doi munți cu numele Vlașcul și Vlășculețul Mic. De asemenea se presupune că muntele Stîna Mică ar fi putut să fie muntele Gîrdomanul (fosta proprietate a moșnenilor orzeșeni), care, deși izolat ca un crac de munte, nu avea și nu are capacitatea de a adăposti decît o stînă mică (în trecut a unei obștii familiale).

— *muntele Scurtele* ●, numit astfel din cauza accesibilității lui, a „scurtăturilor" sau drumurilor păstorești peste munți.

Unele toponimice reflectă, cum s-a susținut, locuri de întîlnire cu caracter periodic, pentru petreceri lumești și tîrguri de schimburi efectuate între păstorii sedentari și transhumanți, în perioada prefeudală și feudală :

— *muntele Nedeia* ● dintre muntele Micușa și Gîrdomanul,

— *muntele Groapa Mare a Nedeii* ●, loc considerat prin excelență bun de amplasare pentru un tîrg pastoral,

---

[12] Ion Donat, *Hotarele Olteniei*, în „Arhivele Olteniei", an XVI (1937), nr. 92—94, p. 232.

— *muntele Nedeia* ●, din masivul Țarcul,

— *muntele Nedeia Borăscului* ●, de pe platforma cu același nume.

Toponimicele unor munți după numele proprietarilor de oi sau al păstorilor sedentari și transhumanți reflectă personaje reale, existente cîndva în lumea păstorilor locali sau personaje fictive, inventate mai ales de imaginația păstorilor în continuă mișcare. Din această categorie de toponimice importante sînt cele legate de foste personaje reale (boieri, moșneni îmboieriți, ciobani înstăriți, deveniți uneori eroi eponimi ai vieții pastorale locale):

— *munții Rădocheasa* (*sau Rădoteasa*) ●,

— *munții Micușu* (*sau Micușa*) ●,

— *muntele Gîrdoman* ●,

— *muntele Măneasa* ●,

— *muntele Milanu* ●.

După tradiția locală numele de munți date de pămînteni (de moșii și strămoșii moșnenilor) au fost dublate și apoi înlocuite de păstorii transhumanți (cu nume de ciobani eponimi):

— munții lui Grămadă, numele realist-fantastic al unui păstor transhumant, dat în secolul al XIX-lea munților ce cuprindeau masivul Galbina pînă la Borăscul Mic, forme de relief care după tradiția locală aparțineau moșnenilor cloșenari și se numeau munții Cloșenarilor. Acești munți au fost înglobați după răscoala lui Tudor Vladimirescu, de către statul austro-ungar în munții de pe versantul sudic al Transilvaniei, granița Lăpușnic a fost atunci mutată pe munții Rădoteasa și Soarbele,

— munții Galbina, nume realist-fantastic a unui alt păstor transhumant.

Din munții Parîngului se despart spre nord între Jiețul și Lotru cîțiva munți cu toponimice pastorale sedentare: *muntele Ciobanul* ●, *muntele Capra* ● care se leagă de munții Sebeșului, *muntele Urdele* ● ce țin spre est de munții Lotrului, *muntele Mohoru* ● ce atîrnă la sud de Culmea Lotrului etc.

În partea de vest a zonei istorico-etnografice pe care o studiem, multe toponimice pastorale se referă la accidente de teren utilizate de păstorii sedentari și transhumanți, ca puncte de reper, ca adăposturi etc.:

— *Cracul Scurtele* ●, pentru că pe el se scurta drumul oilor peste munți în satele păstorilor sedentari,

— *Cracul Leurdei* ●, loc bun de pășune unde se găsește multă leurdă (usturoi sălbatic, comestibil atît pentru animale cît și pentru oameni),

— Cracul lui Codrea ●, un crac de munte din masivul Micușa, numit astfel probabil din secolul al XVIII-lea după numele unui păstor transhumant care a avut acolo instalată o stînă de munte,

— *Cracul cu Sănuni* ● din muntele Rădocheasa, numit astfel din cauza mulțimii sănunilor (lespezilor de piatră pentru pus „Sănune" sau sare la oi) ce se aflau pe el,

— *Cornul Caprii* ●, în muntele Capra lîngă Cloșani, unde tradiția susține că se practica o creștere liberă a caprelor domestice.

Toponimicele unor vîrfuri de munte, numite de păstori *cioacă* (-uri) s-au menținut ca puncte de reper pastoral :

— Ciocul lui Dan ●, un vîrf împădurit din muntele Vlăsia Mică, denumit astfel după numele unui păstor transhumant din secolul al XVIII-lea,

— Cioaca lui Rădoi ●, o culme de pe plaiul Bulzului, după numele unui păstor transhumant, probabil din același secol,

— *Cioaca Nedeia* ● din podișul Mehedinți, numită uneori și muntele Nedeia.

Mai frecvente sînt toponimicele unor forme de relief sub care se improvizau sau se organizau adăposturi pastorale primitive. În general, aceste tipuri de adăposturi pastorale primitive au uneori două toponimice paralele, unele ale păstorilor sedentari, care se mențin în platforma getică și podișul Mehedinți („pietrele colibate") și altele, ale păstorilor transhumanți, care se mențin peste munții de dincolo de Cerna, („pietre ale lui . . ." urmează denumirea eponimă). Pietrele colibate din platforma getică și din podișul Mehedinți sînt denumirile unor străvechi adăposturi sub firizi de stînci, a căror vechime coboară arheologic dincolo de prefeudalism* :

— *Piatra Colibată din Corăi* ●, podișul Mehedinți,

— *Piatra Colibată de la Rîul Sest* ●, din podișul Mehedinți,

— *Piatra Colibată din Madved* ●, din podișul Mehedinți,

— Piatra lui Duvac ●, un loc de cotroană (adăpost de sterpar) din muntele Micușa, după numele unui cioban transhumant din secolul al XIX-lea,

— *Pietroiul lui Hapcă* ●, adăpost rupestru pentru ciobani și vite în muntele Scărița, după numele unui cioban sedentar sau transhumant (?) din același secol,

— Piatra lui Iorgovan ●, în munții Tismanei, loc natural de adăpost pentru păstori.

Plaiurile și uneori poienile primesc, după tradiție, numele muntelui spre care urcă turmele la stînă. De fapt plaiurile sînt drumurile făcute și întreținute de păstori, iar poienile din munți sînt zone defrișate pentru păstorit și adăpost :

— *Plaiul Ciobanului* ●, care e totodată și *Plaiul Oslei* ●.

— *Plaiul laptelui* ●, care e comun o bună parte cu Plaiul Balmușului și cu *Plaiul* Bulzului,

— Pasurile oii ●, trecători ascunse în munți, pentru oi,

— *Poiana Beletiei* ●, o poiană în podișul Mehedinți plină de băcii,

— *Poiana Madved* ●, idem.

Și semnele mărunte utilizate de păstori în activitatea lor au căpătat nume distinctive :

— Fîntîna lui Puiu, un izvor de pe plaiul Bulzului, dat după numele unui păstor care l-a amenajat,

---

* Romulus Vulcănescu, *Pietrele colibate*, în „Omagiu lui P. Constantinescu-Iași", București, 1965, p. 681 – 688.

— Moara lui Grămadă, nume dat unui scoc natural al pîrîului Galbina, între muntele Borăscu Mic și muntele Galbina, după numele unui păstor care l-a amenajat,

— Conacul lui Tănăsoiu, nume dat unui loc adăpostit în pădure pentru popas între munții Micușa și Cracul Cărbunelui, după numele unui cioban care l-a amenajat în secolul al XIX-lea,

— *Morminții din munți* ●, locuri numite uneori și ,,la morminți", care nu sînt altceva decît morminte reale sau fictive, de păstori. Păstorii transhumanți, mai ales, își îngropau în munți ciobanii-slugi, care mureau la stînă în timpul văratului. Aceste ,,morminți", în munții de peste Cerna, sînt aproape de fiecare stînă, iar în podișul Mehedinți aproape de strungile de piatră. În munții Balmoș sînt două ,,morminți", în muntele Scărița e unul, în muntele Rădocheasa două ,,morminți", în muntele Micușa unul etc.

Între toponimicele date de păstorii sedentari și transhumanți și ceilalți crescători de animale există o interdependență. Se poate afirma că toponimicele celorlalți crescători de animale nu derivă, în generalitatea lor, din atroponimice. În Oltenia de vest se creșteau animale pentru export : cai în mod liber în munți ; cornute mari, în mod semiliber în depresiuni. Urmele acestor ocupații complimentare păstoritului se întîlnesc la tot pasul în platforma getică și în podișul Mehedinți :

— *Muntele Boul* ●, din părțile Tismanei,

— *Muntele Văcarul* ●, din nordul zonei Mehedinți,

— *Muntele Calul* ●, din preajma Cloșanilor,

— *Muntele Capra* ●, de pe Motru Sec,

— *Crovul oilor* ●, din culmea Cernii etc.

Un grup important de toponimice este acela dat după rolul pe care îl joacă în viața pastorală unele părți de munte :

— *Înțărcătorile munților* ●, locurile unde mieii fătați pe drum se înțarcă. Fiecare munte își are înțărcătoarea lui.

— *Lăsătorile munților* ●, drumurile paralele ale turmelor de oi prin păduri, pe coaste, spre golul alpin sau spre drumurile mari ce duc în sate. Lăsătorile din munții Vlăsia Mică spre Ciocul lui Dan sînt tipice,

— *Linsurile munților* ● sînt acele terenuri din munte, bune de pășunat. Caracteristice sînt linsurile de pe hotarul dintre muntele Rădocheasa și muntele Vlăsia Mică,

— *Răscolurile munților* ● sînt terenurile destinate adunării oilor, înainte de a fi împărțite la stăpînii lor din sate sau de la conace din zona fînețelor. *Răscolul Mic* ● și *Răscolul Mare* ● sînt două toponimice aproape de apa Cernii, lîngă Corcova.

— *Spălătoarele munților* ● sînt locuri prielnice de spălat vasele la pîraie. Caracteristică este ,,Spălătoarea Micușei" ●, un pîrîuț al muntelui Micușa,

— *Sănunile munților* ●, sînt locuri cu lespezi de piatră pe care păstorii pun sare pentru oi, ca să o lingă pe îndelete.

Toate aceste toponimice au fost preluate de la păstorii sedentari de către păstorii transhumanți și aplicate după necesități formelor de relief utilizate de aceștia în mișcarea lor cu turmele.

Printre toponimicele ce marchează unele așezări pastorale, din depresiunea submontană, trebuie amintite ,,schelele'' și ,,tarnițele'' :

— Schelele ●, nume de locuri ce serveau pînă la începutul secolului al XX-lea de trecere a oilor prin munți (se întîlnește și în lunca Dunării, la marginea apei) unde se lua vamă, de schileri sau cinovnici,

— *Tarnițele* ●, drumuri în munți bătute numai de păstori cu turmele.

b) *Toponimia pe drumurile din munți pînă la cîmpie și luncă*

Cea de-a doua subzonă importantă pentru studiul toponimiei pastorale din Oltenia de vest este aceea dintre munte, cîmpie și luncă. Toponimia drumurilor pastorale din această subzonă a suferit necontenite schimbări, uneori de la o generație de păstori la alta. Toponimia drumurilor este forma cea mai fluentă și labilă de toponimie legată de aspectele unei ocupații de bază sau auxiliare. De aceea în determinarea toponimicelor viale date de păstori, ne vom opri, mai ales, la cele ce au căpătat cu timpul stabilitatea necesară unei consemnări, în tradiția localnicilor, în documentele de arhivă și prin acestea uneori în hărțile topografice mai vechi.

Pentru ,,Drumurile oii'' nu mai prezentăm toponimia pastorală, pe care am expus-o în harta analitică alcătuită de noi și publicată recent [13]. În această parte a studiului nostru vom urmări numai toponimicele pastorale date unor forme de relief, accidente de teren și așezări omenești, paralele cu ,,drumul oii'' dintre care mai importante sînt :

— *Opriturile* ●, numite uneori *Conace* ● și *Tîrle* ●, care sînt locuri de popas în drumul turmelor,

— *Dosiștele* ●, locuri de adăpost natural într-o poală de pădure, muche de deal etc. a turmelor la pășunat sau în mers.

Toponimicele pastorale de dealuri, plaiuri și văi mai importante în această subzonă sînt :

— *Cornul Caprei* ●, lîngă Rocșoreni,

— *Dealul Bîrseni* ●, lîngă Ciorovîrnășani,

— *Dealul Mieilor* ●, lîngă Susnița,

— *Dealul Sterpei* ●, lîngă Mătăsari,

— *Dealul Trocu* ● (jghiab de adăpat vitele) lîngă Firizu,

— *Dealul Untului* ●, între Glogova și Cloșani,

— *Valea Fătăciunii* ●, lîngă Strîmtu,

— *Valea Potîngă* ● (legături de piele de oaie) lîngă Roșiuța,

— *Valea Vîrzobu* ● (dialectal de la hîrzob, instrument peste care se așază strecurătoarea de caș) lîngă Circeni-Motru,

— *Plaiul Bala* ● (nume de oaie) lîngă comuna Bala.

În această subzonă se întîlnesc și hidronimice minore legate de păstoritul sedentar :

— *Pîrîul Ciobănești* ●, din comuna Ploștina,

---

[13] Romulus Vulcănescu, *Cartografierea etnografică a transhumanței în Oltenia de vest*, ,,Rev. de etnografie și folclor'', IX (1964), nr. 1.

— *Pîrîul Ciuta* ●, din plaiul Cloșanilor ce se varsă în Motru,

— *Pîrîul Fătăciune* ●, lîngă comuna Stîncu.

Renumite încă din secolul al XIX-lea sînt toponimicele cîtorva pășuni din hotarele unor sate :

— *Ghioarne* ● (coarne), loc de pășune sătească lîngă Cloșani,

— *Grosu oii* ●, pășune între hotarul Gornoviței și Prejnei,

— *Pășunea Nagarea* ● (nume de oaie), dependentă de comuna Malovățu,

— *La Bobot* ●, locul unde îmbobotește (împietrește) ugerul oilor și devin sterpe, în așa-ziși ,,munți'' ai Izvernei.

Unele toponimice de așezări amintesc activitatea pastorală sedentară. În majoritatea lor derivă din apelativele. Ele țineau de obștiile sătești de păstori-moșneni :

— *satul Bîrîiacu* ●, din plaiul Cloșanilor, numit uneori și *Bîrîianu*, ce vine după tradiție de la ,,a bîrîi oile'',

— *satul Bîrlogeni* ●, pe Motru, unde se creșteau mieii în bîrloguri,

— *satul Brînzeni* ●, ce ține de comuna Ponoarele,

— *satul Bușești* ● (de la a buși oile), comuna Ponoarele,

— *satul Ciutăriile* ● (de la ciută sau oaie fără coarne),

— *satul Corlățel* ● (de la corlată sau îngrăditură pentru oi)

— *satul Jicnița* ●, (presupunem că este o alterare a jitniței, ,,urdă amestecată cu zăr'', și nu un derivat al ,,jicniței'' care înseamnă hambar sau grînar)

— *satul Negrușa* ● (nume de oaie), în Plaiul Cernii, lîngă Cireșu,

— *satul Pistrița* ● (nume de oaie), în plaiul Cernii,

— *satul Răscolești* ●, nume derivat dintr-un loc de ,,răscol al oilor'',

— *satul Rîieni* ●, comuna Ponoarele, al cărui nume vine, după tradiție, de la ,,rîia căprească'' care a îmbolnăvit cu două secole înainte tot satul

— satul Rocșoreni ●, de lîngă Strehaia ; sat de ciobani emigranți din Transilvania, prin secolul al XIII-lea sub conducerea cneazului Bologa,

— *satul Tîrsa* ●, lîngă Strehaia, după numele locului curățat în pădure de rădăcini uscate de copaci, pentru a se crea loc de pășune.

În afara acestor așezări pastorale sedentare moșnenești în zona istorico-etnografică cercetată se mai întîlnesc și așezări de păstori transhumanți, care și-au pierdut cu timpul exercițiul transhumanței sau care l-au menținut într-o măsură din ce în ce mai redusă :

— grupul satelor : Brebina ●, Bratilov ●, Titirlești ●,

— grupul satelor : Tismana-Ungureni ●, Sohodol ●, Vînăta ●,

— grupul satelor : Văgiulești-Ungureni ●, Funduiești ●, Fărcășești ●.

Ținînd de aceste așezări pastorale sedentare sau transhumante unele amplasamente reduse imprimă numele lor profesionale :

— *Cureaua Tarnița* ●, loc de trecere și adăpost al oilor din hotarul comunei Dîlma,

— *Podul Becherului* ●, teren ridicat, bun de pășune, din raza comunei Ploștina, după numele de ,,becher'' dat ciobanilor bogați și neînsurați,

— *La Stînă* ●, loc în pădurea Mare, din hotarul moșiei sătești Fîntîna Domnească (care se mai numea în secolul al XVIII-lea și Prejneni, deoarece se credea că foștii ei locuitori veniseră din părțile muntoase, de la Prejna),

— *La stîna Catanei* sau *stîna de la Catană*, formă de relief plată, lîngă comuna Rocșoreni, unde se presupune că a fost o stînă legendară,

— *Tîrla oilor* ●, denumire întrebuințată de la păstorii sedentari și de cei transhumanți, pentru locurile de popas din preajma satelor, numite adesea și „Conacele oilor” ●,

— *Tîrla Titirleștenilor* ●, loc de islaz, în satul Titirlești, legat de drumul oii.

c) *Toponimia pastorală în lunca Dunării*

În partea de vest a luncii Dunării, de la Rogova pînă la Calafat, se menține încă o bogată toponimie pastorală (deși structura economică a subzonei s-a schimbat radical după cel de-al doilea război mondial) care rivalizează în frecvență cu toponimia pastorală din munți, de peste Cerna, din platforma getică și podișul Mehedinți. Aspectele cele mai caracteristice ale creșterii animalelor și păstoritului de cîmpie (nume de păstori, de animale domestice, de activități pastorale etc.) se reflectă din plin în toponimia din luncă.

Partea cea mai fertilă din lunca Dunării, dintre Turnu Severin și Calafat, numită *Blahnița* ●, este un termen eminamente pastoral. Asupra originii toponimicului Blahnița, Iorgu Iordan susține că termenul ar însemna „loc al păstorilor”, zonă prin excelență pastorală, propice atît păstoritului sedentar, cît și celui transhumant. Unele toponimice din această microzonă pastorală primesc același nume (pîrîu, baltă, tîrg etc.). Indexul de toponimice derivate din Blahnița pare a fi fost în trecut mult mai bogat decît este astăzi.

Toponimicele pastorale abundă în luncă pentru formele de relief ridicate :

— *Podișul și pădurea Bucium* ●, lîngă Rogova,

— *Măgura Căprița* ●, lîngă Pătulele,

— *Dealul Ciobanului* ●, lîngă Rogova

— *Măgura Cotîrlă* ●, probabil inițial Măgura cu o tîrlă,

— *Cotul lui Oae* ●, din Balta Rotundă ; locul de pășune al unui moșnean pe nume Oae,

— *Tîrla lui Smedru* ●, loc plat de tîrlă lîngă Rogova,

— *Tîrla lui Nembru* ●, un mamelon lîngă comuna Pătulele,

— *La odăi* ●, locuri de adăpost pentru turmele de oi, la sud-vest de Vînjul Mic,

— *Ogașul Boul* ●, lîngă comuna Brescari,

— *Ogașul Mieicanei* ●, (al mielei) lîngă comuna Brescari,

— *Obloaga oii* ●, (un fel de adîncitură a solului în pădure) lîngă comuna Pătulele,

— *Valea Budasca* ●, (butoiaş al păstorilor în genul fedeleşului) aproape de comuna Hinova,

— *Valea Grajdului* ●, lîngă comuna Hinova,

— *Valea Mînzului* ●, lîngă comuna Pătulele,

— Cîmpia ciobanului ●, între comunele Pătulele şi Gruia.

În lunca Dunării, din această zonă, cele mai multe hidronimice au contingenţe cu păstoritul sedentar şi transhumant :

— Apa Jianei ●, Balta Jianei ●, Plutele Jianei ●,

— *Balta Săelile* ●, o baltă plină de „saiele" (adăposturi de vite),

— Podul oii, un istm în balta Blahniţei,

— Fîntîna lui Jienaru ●, lîngă comuna Pătulele,

— Fîntîna Sterpei ●, zisă şi Fîntîna sterpului, pe rîul Blahniţa,

— *Grindul Talanga* ●, din Balta Blahniţei,

— *Lacul Epei* ●, lîngă comuna Recea,

— Lacul lui Duvac, lîngă comuna Scăpău,

— Vadurile oii, de la schelele de apă ale : Cladovei, Izvoarelor şi Calafatului.

Tipice în luncă sînt toponimicele de aşezări prin caracterul lor antroponimic ; altele prin caracterul lor apelativ :

— satul Jina (Jina mare şi Jina veche) ●, sînt aşezările unor păstori transhumanţi fixaţi, ce au venit de pe Jiul superior prin secolul al XVII-lea,

— *satul Cujmir* ●, aşezarea celor ce poartă cujme, mantale păstoreşti, lungi, fără mîneci şi cu glugi. Termenul pare a fi de origine bănăţeană,

— *satul Gruia* ●, nume ce vine de la dialectalul oltenesc gruiu ce înseamnă coastă sau deluşor bun de păşune şi nu de la eponimul pastoral Gruia ; posibil să fie şi o contaminare a apelativului sedentar cu antroponimicul transhumant,

— cătunul Băcuiu ●, de la numele bănăţean al baciului,

— *satul Pătulele* ●, care îşi trage numele de la paturile de furci şi pari pentru uscat fînul necesar animalelor la iernat,

— *satul Scăpău* ●, loc de adăpostit oile împotriva intemperiilor de iarnă, unde se scapă iarna uşor de greutăţi,

— satul Burila ● (Burila Mare şi Burila Mică), denumiri date după numele unor ciobani transhumanţi care s-au aşezat prin secolul al XVIII-lea în luncă ; familie de ciobani veniţi din Transilvania.

Alte toponimice importante pentru viaţa pastorală din luncă care marchează locuri adăpostite natural pentru fătatul oilor se numesc în general *La fătăciune*. În Blahniţa locurile denumite astfel pot fi şi adăposturi artificiale, însă atunci ele primesc numele de „perdele de fătăciune" şi prin contracţie, numai „la perdele".

Concluzii

Din expunerea materialului referitor la toponimicele profesionale din Oltenia de vest, reies anumite concluzii de ordin etnografic valabile în parte, pentru studiul istoric al ocupaţiei însăşi şi în parte pentru unele aspecte ale istoriei culturii locale, deşi „clarificarea, măcar parţială, a chestiunilor obscure" prin toponimie, cum spune Iorgu Iordan, e o operație științifică „dificilă".

Studiul toponimicelor legate de păstoritul sedentar asociat cu agricultura ne ajută să lămurim : a) intensitatea și extinderea ocupației respective în zona cercetată ; b) natura acestei ocupații și c) particularitățile etnografice locale.

În baza acestor date și elemente din materialul prezentat putem susține că :

1. Toponimicele legate de creșterea animalelor depășesc prin frecvența lor celelalte categorii de toponimice profesionale din această parte a Olteniei de vest. Faptul denotă caracterul istoric al ocupației locale [14] ;

2. În cadrul acestor toponimice profesionale, toponimicele legate de păstoritul sedentar se găsesc într-un număr mult mai mare decît toponimicele legate de păstoritul transhumant. Frecvența lor deosebită scoate în evidență marea extindere a păstoritului sedentar în zona cercetată ;

3. Toponimicele legate de păstoritul sedentar consemnează, în ansamblul lor, aproape toate elementele de cultură materială și spirituală, proprii ocupației, pe cînd toponimicele legate de păstoritul transhumant, numai anumite elemente ce țin de legendă și eponimie și de punctele de reper de pe drumurile oii. Aceasta înseamnă că toponimicele păstoritului sedentar reflectă în structura lor mai mult economia naturală a zonei, pe cînd toponimicele transhumanței mai mult economia de schimb a zonei ;

4. Toponimicele legate de păstoritul sedentar sînt mai constante decît toponimicele legate de păstoritul transhumant. Toponimicele transhumanței reduplică uneori pe cele ale păstoritului sedentar, alteori transhumanța creează nume noi de locuri acolo unde nu există termeni echivalenți.

După stabilirea premiselor concluziei noastre ne mai rămîne să lămurim, pe cît posibil, originea acestor toponimice profesionale, perioada lor de formare în istoria culturii locale și paralelismele dintre formele lor sedentare și cele transhumante.

În privința originii toponimicelor pastorale ne-am călăuzit după etimologiile stabilite de specialiști în materie. În baza acestor etimologii, unanim recunoscute, am urmărit, în zona și subzonele cercetate, frecvența acestor toponimice, pentru a sesiza prin ele gradul de reflectare a vieții pastorale locale, utilizarea lor constantă în unele forme de păstorit local și valoarea lor practică operativă în procesul muncii. Și am constatat că numărul lor mare reflectă un păstorit sedentar străvechi, cu o terminologie constantă și valoroasă din punct de vedere etnic. Studiul originii lor l-am dedus din stabilirea unei cronologii relative a categoriilor lor etnolingvistice de nume ; unele s-au format în perioada prefeudală și sînt de factură preromână și protoromână, altele s-au format în perioada feudală și sînt de factură romănă. Oronimele mari (Țarcul, Bulzul, Stîna etc.) și mici

---

[14] Ion Vintilescu, *Numiri de grupe regionale din Mehedinți și Vrancea*, în „Sociologie românească", an IV (1939), nr. 1—3 p. 80 ; *Istoria Romîniei*, vol. I, București, 1961. p. 287 și urm.

(Ciocu caprei, Pietrele colibate etc.) țin de perioada prefeudală și sînt parțial preromâne și protoromâne; hidronime pastorale (Blahnița etc.) țin de perioada feudală și sînt române. Pentru toponimicele din munții de peste Cerna avem și unele elemente de datare mai noi ca și pentru numirile de pe „drumurile oii". Toponimicele feudale ale munților de peste Cerna se cunosc în parte din documente diplomatice mai vechi din secolul al XVI-lea,[15] iar cele dintre munți și luncă se cunosc din documente de arhivă mai noi din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea [16]. Materialele referitoare la „drumurile oii" la „schelele din munți" și la „vadurile oii" sînt concludente în această privință. Periodizarea lor relativă se bazează și pe studii comparativ-istorice și analogii lingvistice între toponimicele noi și cele vechi. Interesant este de menționat că toponimicele vechi au mai mult un caracter real profesional, (țarcul, bulzul, stîna, cioaca etc.), iar toponimicele noi, mai ales un caracter legendar eponimic (munții lui Grămadă, Cracul lui Codrea, Cioaca lui Rădoi, Pietroiul lui Hapcă, Conacul lui Tănăsoiu etc.). Faptul acesta evident ne face, tot mai mult, să susținem că toponimicele legate de păstoritul sedentar reprezintă straturi de nume mai vechi, decît cele legate de păstoritul transhumant.

Dintre toponimicele prezentate o parte redusă sînt recente; acestea sînt create probabil din secolul al XVIII-lea încoace. Pentru ca un toponimic profesional să apară și să se mențină ca atare, într-o zonă prin excelență favorabilă creșterii animalelor, în perioade istorice prin contingențe conservatoare, nu a fost nevoie ca proporția numerică a păstorilor transhumanți să crească simțitor în raport cu aceea a păstorilor sedentari, ci numai ca toponimicul să reflecte o necesitate imediată, să devină un indiciu nou de orientare profesională impus de exercițiul muncii.

Toponimia profesională din zona istorico-etnografică studiată, prezintă, în cele două aspecte ale ei (în cel sedentar și în cel transhumant) dublete între care nu există contradicții și confuzii, ci am spune, corelație de conținut, semantică. Toponimicele transhumanței s-au suprapus și au reduplicat pe cele ale păstoritului sedentar, subliniind astfel cu elemente expresive noi, caracterul străvechi profesional al zonei. Păstoritul sedentar din platforma getică, din podișul Mehedinți, ca și cel din lunca Dunării, dintre Turnu Severin și Calafat, a fost practicat de o populație statornică și legată permanent de cultura pămîntului, față de păstoritul transhumant practicat de o populație supusă, mai ales în feudalismul dezvoltat și în descompunere, tuturor vicisitudinilor și instabilităților social-politice.

Toponimia profesională din această zonă istorico-etnografică este, în ultima analiză, o ilustrație documentară restrînsă și locală a unui fenomen etnografic mai complex și mai diferențiat pe țară.

---

[15] Ion Donat, *Hotarele Olteniei,* București, 1961, vol. I, p. 7 și urm., p. 231—232.

[16] Fondurile de materiale din Arhivele de stat din Tîrgul Jiu și din Turnul Severin.

PROFESSIONAL TOPONYMY

In this study the author proposes to demonstrate that in a region which is secluded and suitable for agricultural and pastoral life, the place-names mirror as a whole those aspects of life and culture which are connected with sedentary sheep-raising, a way of living maintained as a basic occupation no matter what changes and fluctuations were brought about by the transmigration of peoples and the subsequent demographic changes, and in these place-names, partly of feudal derivation and partly of pre-feudal origin, we find a further toponymic argument to demonstrate the autochthony and continuity of the Rumanian people on their own territory.

In the first part of the study the author sets out to define his theoretical position, to analyse previous contributions to the study of pastoral toponymy in Western Oltenia and to establish the criteria of the classification of unpublished toponymic material collected in the field, from archives or from published matter, which he personally has arranged in order and classified.

In the second part of the study the author describes the various cathegories of pastoral toponymy according to the relief peculiarities of the land [a) from mountainous regions, from the Getical platform and from the Mehedinți plateaux; b) from the hilly country and the plains, and c) from the Danubian water-meadows); according to their professional character (to the sedentary or transhumant pasturing); according to their lexical derivation (those names derived from appelatives, from anthroponymies, etc.].

In his conclusions, the author stresses the importance of toponymics derived from sedentary pasturing as connected with agriculture. These sedentary toponymics are thereover more frequent, comprehensive, expressive and older than those toponymics which belong to transhumant pasturing, and consequently more apt to provide historical and ethnographical information on certain forms of local pre-feudal and feudal culture as well as on the autochthony and continuity of the Rumanian people.

DATE DESPRE FOLCLORUL MUZICAL ROMÂNESC LA CĂLĂTORII DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XVII-LEA

ELISABETA DOLINESCU

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

10-IX-1964

Documente privitoare la vechea muzică românească și la instrumentele muzicale folosite în trecutul poporului nostru se cunosc încă din veacul al XIV-lea. Dar informațiile pe care le furnizează acele documente sînt destul de scurte și lapidare. Un document german, datat la Marienburg, 1 septembrie 1399, pomenește de un muzicant valah, ,,Spilman us der Waleehjen''. Aceasta este prima atestare documentară despre muzica românească [1]. În *Letopisețul Țării Moldovei* Grigore Ureche scrie că la bătălia de la Podul Înalt (1475) ,,Ștefan Vodă tocmisă puțini oameni peste lunca Bîrladului, ca să-i amăgească [pe turci, *n.a.*] cu *buciume și cu trîmbițe*, dîndu semnu de războiu...'' [2].

Mențiuni de felul acesta se mai găsesc și în alte documente. O serie de călători străini care au trecut prin ținuturile românești înainte de 1600 fac scurte relatări în legătură cu muzica românească folosită cu prilejul festivităților de la curtea domnească. Astfel diplomatul polonez Matei Strykowski arată în cronica sa [3] (pe la 1574) că la asemenea festivități se cînta din : viori, alăute, cobze și arfe. Dar denumirea unora dintre instrumente (de ex. vioara) este, după cum vom arăta, cel puțin îndoielnică[4].

---

[1] G. Breazul, *Un muzicant român peste hotare în secolul al XIV-lea*, în ,,Muzica'', 10 (1960), nr. 2, p. 33–34.

[2] Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1959, p. 100.

[3] Która Preseddtym nigdy swiatla nie Widziala Kronika, Polska, Litewska, Zmództa, i Wszytkiey Rusi... etc... ,,Drukowano w Królewcu u Gerzego Osterberger MDLXXXII'' (1582).

[4] G. Breazul, *Istoria muzicii românești*, Curs litografiat, București, 1956, p. 59 și 63; Tiberiu Alexandru, *Vioara ca instrument muzical popular*, în ,,Revista de folclor'', 2 (1957), nr. 3, p. 32.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 3, p. 269–284, București, 1965

Abia începînd cu prima jumătate a secolului al XVII-lea însemnările unor călători, ca şi documente locale, dau indicaţii mai ample şi mai sigure în legătură cu muzica românească, putînd astfel crea o imagine mai clară în această privinţă. Ne oprim în articolul de faţă la perioada arătată, tocmai din această pricină. Prezentarea noastră este doar o parte din studiul mai larg, în pregătire, în legătură cu referirile la muzica românească existente în însemnările călătorilor, studiu la care colecţia de documente şi stampe ori de ediţii rare ale Academiei R.P.R., precum şi izvoare din alte colecţii, pot aduce contribuţii substanţiale.

Prezentăm, pe rînd, pe diferiţi călători ai epocii, arătînd contribuţia fiecăruia, fără a neglija însă nici observaţiile mai mărunte sau fragmentare, deoarece şi acestea pot ajuta la cunoaşterea perioadei respective, fie că prin ele se pot întregi, fie că se pot verifica, relatările altor călători sau altor documente din aceeaşi epocă. Pentru a evita erorile de traducere sau pe cele rezultate din comentariile moderne făcute pe marginea acestor documente în ceea ce priveşte definirea exactă a unor instrumente, am mers la cercetarea textelor în limba originală. Acolo unde articolul aduce o contribuţie mai importantă la lămurirea unor probleme, citez textele respective în original.

*

În legătură cu instrumentele muzicale folosite în prima jumătate a secolului al XVII-lea la români, găsim indicaţii preţioase la Niccolò Barsi, călugăr italian care, întreprinzînd o lungă călătorie spre „Tartaria şi Circazia" trecu prin Moldova în anul 1633. El se opri un timp mai îndelungat la Iaşi, însă vizită şi numeroase alte oraşe şi sate ale ţării.

Memoriul său de călătorie[5], în partea privitoare la Moldova, cuprinde ample relatări cu privire la geografia ţării, la avuţiile ei, la populaţie şi obiceiuri. Între acestea, interesante pentru problemele ce urmărim sînt observaţiile în legătură cu nunta, înmormîntarea şi cu alaiul domnesc, împrejurări la care muzica avea un rol important. Descriind desfăşurarea acestor ceremonii, Barsi indică şi instrumentele muzicale ce se foloseau pe atunci în Moldova. El face menţiunea specială că *acestea sînt instrumente din care le place Moldovenilor să cînte*[6], arătînd că nu înşiră instrumentele muzicale cunoscute în general pe atunci, ci anume pe cele a căror prezenţă o constată. Textul în care se vorbeşte despre aceste instrumente este următorul : „Moldovenii, deci şi toţi cei care locuiesc în această provincie, cînd vor să danseze își pun cizmele potcovite, pe care bărbații și femeile le poartă de culori deosebite; femeile au tocuri mai înalte decît ale bărbaților; și voind să înceapă dansul, cîntă mai întîi din diferite instrumente ca: ,,*violini*, *sordellini*, *piffari*, *tamburi*, *collascioni con tre corde*...''[7] Nu toate denumirile instrumentelor înșirate de el pot fi traduse direct, unele din ele neavînd corespondent modern. Este necesară așadar o explicare pentru fiecare în parte. Pentru o identificare mai sigură ne sprijinim și pe pasajul din textul aceluiași călător în care se pomenește despre instrumentele văzute de el în alaiul domnesc, în legătură cu care menționează din nou ,,piffari'' și apoi ,,trombette''. Cu acest prilej, subliniem faptul că Barsi face distincția prețioasă pentru noi, între instrumentele folosite la curte pentru mărirea fastului și cele utilizate în practica cîntecului popular (la joc, la nuntă, la înmormîntare).

---

[5] Niccolò Barsi, *Nuova e vera relatione del viaggio fatto da Niccolò Barsi da Lucca nell' anno 1632 sino all 1639 nelle parti di Tartaria, Circassia, Abazza e Mengriglia dove si narrano molti successi strani e curiosi*. . . Partea privitoare la Moldova a fost publicată de C. C. Giurescu în lucrarea *Le voyage de Niccolò Barsi en Moldavie* (1633), 56 p. Extras din : *Mélanges de l'École Roumaine en France*, Paris-Bucureşti, 1925.

[6] C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 27 : „Perché stimo che ciascheduno il quale legera questo mio viaggio sia curioso di sapere anco il modo che tengono queste nazioni di ballare e che instrumenti si dilettano di suonare et altre particolarità, hò pensato brevissima mente transcorrere tutte loro usanze". [Deoarece socotesc că fiecare din cei care vor ceti călătoria aceasta a mea va fi curios să ştie de asemenea şi modul în care obişnuiesc aceste naţii să danseze şi din ce instrumente le place să cînte şi alte particularităţi, m-am gîndit să înfăţişez foarte scurt toate obiceiurile lor]. Trad. aut.

Violino, ca termen, reprezintă fără îndoială vioara. Mențiunea aceasta este foarte importantă întrucît pînă acum nu s-a putut preciza cînd a pătruns acest instrument la noi.

S-a crezut mai de mult că ea exista în Țara Românească încă din vremea lui Neagoe Basarab (1512—1521). În *Învățăturile* către fiul său Teodosie, lucrare scrisă în slavonește, se enumeră instrumentele din care se cînta la petrecerile domnești. Textul original, multă vreme ignorat, a fost publicat recent[8]. T.T. Burada, avînd la îndemînă numai o traducere greșită[9] făcută cu un veac și jumătate mai tîrziu de data cînd a fost scris originalul — timp în care, după cum vom demonstra, vioara începuse a fi cunoscută la noi —, a crezut că este vorba de vioară, traducînd ,,guslă'' prin ,,vioară''. Identificarea ca vioară a instrumentului menționat în *Învățăturile lui Neagoe* nu poate fi decît greșită, dat fiind faptul că în Apus de abia în 1533 apare prima dată denumirea de vioară[10]. Așadar, despre ce instrument poate fi vorba? În textul slav[11] există termenul ,,gusli'', este deci vorba de ,,gusla sîrbească''. Acest instrument este menționat pentru prima dată la noi în 1454[12]. Pentru folosirea instrumentului la noi pe timpul lui Neagoe, în afară de guslarii sîrbi pledează și faptul că soția lui Neagoe era din neamul despoților sîrbi[13].

---

[7] ,,Muldavi dunque e tutti habitanti in questa provincia, quando vogliono far qualche ballo, si pongono li stivali con li ferri a piedi, e li huomini comme donne li partano di diversi colori; le donne però hanno il ferro al piede alto più di quello degl'huomini: e, volendo principiare il ballo, suonano prima diversi instrumenti come *violini, sordelline, piffari, tanburi, collascioni con tre corde*...''

[8] P. P. Panaitescu, *Cronicile slavo-române din sec. al XV-lea—al XVI-lea*, Edit. Acad. R.P.R., București, 1959, p. 230. Acest text este tradus de P. P. Panaitescu astfel: ,,Și iarăși se cuvine domnului să aibă la masa sa diferite timpane și chitare și lire cu veselie'' (p. 279). Însă termenul ,,gusli'' din original nu trebuie tradus prin chitară, ci prin guslă, iar *tevnița*, tradus liră (termenul vine de la ,,țev'', ,,țeva'' care înseamnă țeavă), prin fluier

[9] T. T. Burda, *Originea viorii și perfecționarea ei*, în ,,Almanah muzical'', 1876, nr. 2, p. 43.

[10] În *Dictionnaire practique et historique de la musique* (Paris, 1926, p. 478) M. Brenet arată că: ... À partir de 1533, date la plus ancienne où cet instrument (le violon) soit cité,, trois Italiens figurent dans une bande de huit *violons et joueurs d'instruments du roi* François I-er...

[11] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 230.

[12] Anton Balotă, *La littérature slavo-roumaine à l'époque d'Etienne le Grand*, în ,,Romanoslavica'', București (1958), p. 211.

Nici termenul de ,,vioară”, apărut în *traducerea* scrierii diplomatului și cronicarului Maciej Strykowski din 1574 în pasajul referitor la instrumentele muzicale folosite în țările românești nu poate fi admisă. Este vorba tot de o traducere greștită. Astfel fraza cronicarului polonez ,,...Zacnjek ludzi dizieie skaladnymi wierszami spiewaia, przi *Skrzypicach Które Serbskimi* zowremy, lutniach, kobzach y arfach”...[14], a fost tradusă de B.P. Hajdeu[15] prin: ,,faptele omeniloru renumiți sînt celebrate prin cîntece cu acompaniamentu *vioreloru*, alăuteloru, cobzeloru”. Așadar termenul folosit în original este ,,*skrzypicach Serbskimi*” care nu reprezintă ,,vioara” ci tot ,,glusa”, numită ,,*vioară sîrbească*” în textul polon. Dicționarul limbii române al Academiei R.P.R.[16] arată că ,,glusa” este un instrument muzical cu o singură coardă folosit la poporul sîrb, iar Kurt Sachs arată că gusla este un instrument sud-slav cu corpul de rezonanță umflat, făcut dintr-o singură bucată de lemn pe care se află o membrană cu găurele mici cu o singură coardă din păr de cal care se intinde cu o cheie și se acordă după vocea cîntărețului[17].

Instrumentul menționat de Strykowski nu putea fi deci, după toate probabilitățile, ,,gusla”, denumită în Polonia ,,vioară sîrbească”. Necunoscînd această corespondență terminologică, B.P. Hasdeu vădește o evidentă nesiguranță în traducerea termenului folosit de Strykowski (,,serbskich skrzypicach”). În paragraful de mai sus l-a tradus prin ,,vioară”, iar în alt pasaj, în care Strykowsky pomenește despre același instrument în legătură cu tradițiile populare referitoare la Ștefan cel Mare[18] îl traduce prin ,,alăută”, care este cu totul altceva. Ambele tălmăciri sînt însă greșite. Avem așadar certitudinea că instrumentul, pomenit de Strykowsky pe la 1574, nu era în nici un caz ,,vioara” ci, foarte posibil, ,,gusla”. În sprijinul acestei presupuneri vine și atestarea faptului că încă din sec. al XV-lea ,,sîrbii cîntăreți străbăteau cu gusla lor toată Polonia și cîntau la curţile nobililor poloni fel de fel de cîntece despre isprăvile eroilor sîrbi şi poloni[19]".

---

[13] N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, ed. a II-a, București, 1925, I, p. 35, ,,... La începutul veacului al XVI-lea o sîrboaică din neamul stăpînitor al despoților, ale căror fapte le cîntă o epocă întreagă a epicilor naționale, ajunge Doamna Țerii Românești, ca soția lui Neagoe Vodă. Pe acel timp cîntecul bătrînesc era deosebit de cîntat de vecinii noștri...” (cf. Tihomir R. Gjorgjević, *Zur Einfuhrung in die serbische Folklore*, Viena, 1902, p. 5—6).

[14] ,,Columna lui Traian”, 2 (1871), nr. 29, p. 114. Która Prseddtym nigdy swiatla nie Windziala Kronika, Polska, Litewska, Zmodzta, i Wszystkiey Rusi... etc. Drukoweno W Królewcu u Gerzego Osterberger MDLXXXII (1582). (Traducere: ,,Care înainte de acestea niciodată nu a văzut lumina tiparului. Cronica Poloneză și Lituaniană și a întregii Rusii...etc. tipărită la Krolewieț la Gerzego Osterberger, 1582.

[15] Ibidem, p. 114.

[16] *Dicționarul limbii române moderne*, Edit. Acad. R.P.R., București, 1958, p. 351.

[17] Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Ed. Bard, Berlin, 1913, p. 170.

[18] Textul polonez ,,O tym Wolosze y Multani spiewaia ustawieznie w Kazoley biesiedzie na *serbskich skrzypicach* przygoywaie swoiam iezykiem: ,,Stephan, Stephan woiewoda! Stephan... bial Turkov! bil Tatarow, bial Wegrow, Rusy, Polakow!” a fost tradus de Hasdeu astfel: ,,Moldovenii și muntenii cîntă despre el necontenit în toate banchetele, acompaniindu-se cu muzica *alăutei*: ,,Ștefan, Ștefan-Vodă! Bătea pe Turci, bătea pe Tătari, pe Unguri, pe Galițieni, pe Poloni”, în ,,Columna lui Traian”, 2 (1871), nr. 29.

Cum altă menţiune documentară a existenţei viorii la noi nu se mai cunoaşte în sec. al XVI-lea şi nici în prima jumătate a sec. al XVII-lea unii cercetători români care s-au ocupat de apariţia viorii la noi au ajuns la concluzia că acest instrument a fost introdus în ţările româneşti abia în secolul al XVIII-lea[20]. De aceea, atestarea clară şi precisă a lui Barsi despre existenţa viorii la 1633 în Moldova este de mare însemnătate. Italianul în a cărei patrie apăruse şi se răspîndise deja foarte mult vioara în forma ei actuală nu putea să se înşele asupra instrumentului astfel încît să numească ,,violină" alt instrument decît cel adevărat. Avem motive aşadar să credem că însemnarea lui Barsi reprezintă o dată certă pentru existenţa viorii la noi în 1633.

Al doilea instrument dintre cele enumerate de Barsi este *sordellino*. Sub această denumire dicţionarul muzical al lui Brenet[21] arată că se înţelege un *fel de* ,,musetă", un instrument de suflat prevăzut cu burduf şi suflător, instrument mult răspîndit în Franţa prin sec. al XVI-lea — al XVIII-lea. Burduful cu aer se ţinea sub braţul stîng care îl presa, iar braţul drept acţiona suflătorul (foalele). Era de asemenea prevăzut cu 4—5 tuburi sonore, precum şi cu două fluiere, unul mare şi celălalt mai mic. Instrumentul văzut de Barsi nu poate fi decît ,,cimpoiul" sau varianta mai veche a cimpoiului. Acest instrument a fost menţionat la noi pentru prima dată în *Codicele Voroneţean*, la începutul sec. al XVI-lea şi apoi citat şi în alte scrieri.

Piffaro era un instrument de suflat, de formă conică şi cu ancie dublă, unul din strămoşii oboiului. Are şase găuri fără clape şi scoate un sunet asemănător celui de oboi cu accente nazale[22]. *Piffaro* era un instrument de largă răspîndire în evul mediu şi este originar din Orient. În Italia el făcea parte din grupul ,,bombard" care în sec. al XIV-lea se construia de diferite dimensiuni, formînd o familie completă. Modelul prevăzut cu şapte găuri se numea în Italia *Piffaro* sau, după utilizarea sa de către păstorii din munţii din sudul peninsulei, *Piffero pastorale*. De altfel, acesta este singurul model din familia ,,bombard" care a supravieţuit ca instrumet popular şi în Bretania, unde se asociază cu cimpoiul, după cum arată encicolpedia italiană[23]. Instrumentul acesta era bine cunoscut în Italia căci era folosit și pentru anumite semnalizări ale serviciilor comunale și senioriale[24].

---

[19] T. R. Gjorgjević, *op. cit.*, p. 35.

[20] C. Bobulescu, *Lăutarii noştri. Din trecutul lor*, Bucureşti, 1922, p. 16 ; Vezi şi Tiberiu Alexandru, *Vioara ca instrument muzical popular*, în ,,Revista de folclor", 2 (1957), nr. 3, p. 32. Autorul susţine că vioara a înlocuit Kemanul, despre care se ştie că a fost introdus de D. Cantemir la începutul sec. al XVIII-lea. Cf. M. Posluşnicu, *Istoria muzicii la români*, Bucureşti, 1928, p. 321—322.

[21] Michel Brenet, *op. cit.*, p. 418.

[22] *Enciclopedia Italiana*, Instituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1936, vol. XXVII, p. 261. E assomigliante a un picolo flauto a becco con sei aperature e senza chiavi : ha un timbro assomigliante a quello dell'oboe e accentuamente nasale. Atestarea faptului că era vorba de oboi o găsim şi la Berlioz. V. André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Payot, Paris, 1938, p. 295. ,,Pifferari, des musiciens ambulants qui, aux approches de Noël, descendent des montagnes par groupes de quatre et cinq, et vivement armés de musettes et de pifferi (espèce de haut-bois)..." Enciclopedia italiana. ,,Quassi sempre il piffero è unito alla cornemusa, che ne accompagna le melodie di andamento rapsodico". p. 261.

Din caracterizările arătate, acest instrument ar corespunde cu *zúrnaúa* turcească sau *surla* românească. *Dicționarul limbii române*[25] precizează în legătură cu acest instrument următoarele : „Surla" = instrument muzical în formă de fluier cu mai multe găuri și cu unul din capete lărgit în formă de pîlnie, întrebuințat în trecut mai ales în armată (srb. *surla*, bg. *zurla*, tc. *zurna*).

Tamburo, o specie de tobă, este un instrument muzical de obîrșie orientală, introdus în țările europene către sfîrșitul evului mediu[26]. Tobele, mai vechi decît „tamburii", intraseră în folosința armatei și a alaiurilor domnești datorită ritmului pe care-l susțin într-un ansamblu instrumental, fapt care le-a asigurat rapid popularitatea și răspîndirea. Se pomenește despre tobe încă de pe la 1445[27] și după aceea aproape întotdeauna alături de alte instrumente muzicale. Despre tobe face mențiune cam în același timp și pelerinul rus Vasile Gagara, în trecere prin Moldova în anul 1634. El relatează că în alaiul domesc „mergeau oameni slujiți, cu puști, berdîși [baltage] și băteau în tobe"[28].

Cam în aceeași vreme (1632), un alt călător în trecere prin Țara Românească, Paul Strassburgh[29], atestă existența în aceste locuri a *timpanului*. *Timpanul*, instrument de dimensiuni mai mari, cu baza rotundă, era mai de mult cunoscut în Europa. Așadar, între instrumentele de percuție existau încă de pe atunci, în țările românești, diferențieri după necesitățile diverselor formații și ansambluri.

Collascione era un mic instrument cu coarde ciupite, avînd un gît lung și corp bombat, de origine orientală, după Brenet[30], de origine sud-italiană[31], după Kurt Sachs. În țările apusene ajunge să fie folosit în sec. al XVII-lea și al XVIII-lea, pe cînd la noi este posibil să fi venit mai de timpuriu sub influență turcească. Era asemănător cu lăuta, cu care totuși nu se putea confuda, „collascione" avînd gîtul mult mai lung, striat de mici prăgulețe transversale cum se văd azi la ghitară. Coardele erau ciupite cu degetele sau cu o mică pană de os[32]. Putea avea două sau trei coarde. În cazul de față, Niccolò Barsi menționează că era vorba de „collascione" cu trei coarde (con tre corde). Însuși faptul că a remarcat pînă și acest amănunt demonstrează că Barsi nu putea confunda instrumentul cu un altul.

---

[23] *Enciclopedia Italiana, op. cit.*, p. 261.

[24] *Ibidem*, „Anticamente erano chiamati „pifferi", i sonatori di strumenti a fiato che erano al servizio dei comuni e delle signorie (pifferi di palazzo)", p. 261.

[25] *Dicționarul limbii române moderne*, Edit. Acad. R.P.R., București, 1958, p. 351.

[26] Michel Brenet, *op. cit.*, p. 432.

[27] C. Bubulescu, *op. cit.*, p. 8.

[28] G. Bezviconi, Pentru Vasile Gagara vezi *Călători ruși în Moldova și Muntenia*, Institutul de istorie națională din București, 1947, p. 43.

[29] *Arhivu pentru filologia și istoria* de Tim. Cipariu, canonicu metropolitanu etc..., Blașiu, 1867, p. 14.

[30] M. Brenet, *op. cit.*, p. 89.

[31] Curt Sachs, *op. cit.*, p. 89.

[32] M. Brenet, *op. cit.*, p. 89.

După descrierea făcută, acest instrument ar fi deci o varietate cu trei coarde a ,,tamburei'' orientale. Aceasta se poate vedea și în pictura lui Raffet reprezentînd bîlciul de la Giurgiu. Un asemenea instrument, cu patru coarde însă, găsit pe teritoriul țării noastre, există în colecția de instrumente populare a Institutului de etnografie și folclor din București. Menționarea acestui instrument de către Barsi la 1633 este deosebit de importantă deoarece se presupunea de el ar fi apărut la noi mult mai tîrziu. T.T. Burada[33] afirmă că ,,tambura'' a fost introdusă cam pe la ,,începutul secolului trecut'' (deci sec. al XVIII-lea).

Relatările lui Niccolò Barsi au o importanță deosebită și pentru alte domenii ale folclorului : cele legate de unele dansuri și unele obiceiuri ale românilor. Între dansurile pe care Barsi le-a observat la nuntă este și unul al cărui nume nu-l pomenește dar pe care îl descrie astfel : ,,si prendono per la mano un huomo et una donna e fanno una fila lunga e sempre *saltano gridando e battendosi i piedi uno con l'altro*, e, doppo haver saltato un pezzo, și stringono assieme in modo d'un *cerchio* e saltano come di sopra''[34] [se iau de mînă un bărbat și o femeie și fac un șir lung și mereu *saltă strigînd* și bătîndu-și picioarele unul de altul și după ce au sărit o bucată, se strîng laolaltă într-un *cerc* și saltă iar ca mai înainte].

Acest joc este fără îndoială hora, despre care fac mențiuni și alți călători străini din prima jumătate a sec. al XVII-lea (M. Opitz, I. Kemeny), dar al cărui nume apare pentru prima oară pomenit, abia peste un veac, în cunoscuta lucrare monografică a lui Dimitrie Cantemir[35]. Am subliniat anume cuvintele ,,saltano gridando'' pentru că acesta este o primă menționare istorică a *strigăturilor* din timpul dansului. Barsi relatează că tot timpul celor trei zile și trei nopți cît ținea nunta se dădeau ospețe, se dansa și se cînta, menționînd totodată în mod special, că se cînta din instrumente muzicale și din gură[36], pe cînd la înapoierea convoiului nupțial de la cununie acasă, probabil pentru a se păstra o atitudine mai solemnă, se cînta numai din instrumente, înaintea căruței în care se află mireasa. În fiecare piață însă mireasa trebuia să coboare și să danseze cu cei care o invitau[37]. În text se găsesc și alte informații în legătură cu nunta.

Cu privire la ceremonialul înmormîntării, Barsi face relatări de mare însemnătate. El arată că tot timpul celor trei zile și trei nopți cît se ținea mortul în casă, se dădeau pomeni la săraci și la drumeți, pe cînd în casă se cînta în jurul năsăliei sau coșciugului mortului din instrumentele numite mai sus. „Quando muore qualcuno, sogliono tenerli in casa per lo spazio di tre giorni massime se è tempo freddo e d'inverno, e per tutti questi tre giorni non fanno altro che dare a mangiare si a poveri come a viandanti, suonando sempre li sopradetti instrumenti atorno il cataletto o bara del defunto" [38].

---

[33] T. T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, în ,,Almanah muzical'', 3 (1877), p. 83—84.

[34] C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 28.

[35] D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, trad. de Gh. Adamescu, Cartea Românească, București, f. a., p. 131.

[36] ,,Costumano anco, quando si maritano, far banchetti per tre giorni e tre notti continue, dove non si fa latro che mangiare e bere, ballare, sonare e cantare...'', vezi C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 26.

[37] ,,... finita poi la ceremonia escono dalla chiesa, accompagnati da parenti, li quali vanno sonando diversi instrumenti avanti la carozza dove và la sposa, et in ogni piazza bisogna che la sposa smonti di carozza e balli con tutti che l'invitano'', vezi C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 27—28.

În legătură cu alaiul domnesc în Moldova, Barsi întărește prin relatările lui cele afirmate de călătorii care au vizitat înaintea lui țările românești. El scria că atunci cînd domnul merge la vreo festivitate oarecare sau la plimbare este obișnuit să meargă cu cea mai mare pompă. Alaiul se deschide prin companii de archebuzieri și de arcași : „. . . Înaintea domnului merg copii cu steaguri, surle și trîmbițe, iar după el o gardă de 150 de turci"[39]. În alai, Barsi remarcă, prin urmare, surle și trîmbițe „piffari e trombette", după care urmează cîteva cuvinte șterse pe care C.C. Giurescu, editorul textului, nu le-a putut descifra (acestea ar putea să reprezinte denumirile altor instrumente muzicale).

★

În aceeași perioadă, doi călători străini, trecînd prin provincii diferite ale țării noastre, pomenesc despre existența ca atare a cîntecului popular românesc deosebit de al celorlalte popoare. Este vorba de poetul german *Martin Opitz*, și de diplomatul suedez *Paul Strassburgh*.

Și unul și altul menționează în cuvinte clare existența *cîntecului popular românesc*, caracterizat de Opitz ca „ein artliches Lied[40], iar de Strassburgh ca „patrium carmen".

Aceste mențiuni documentare, care fixează individualitatea muzici populare românești, au fost analizate și interpretate de profesorul G. Breazul care afirma : „Cele două expresii de la începutul veacului al XVII-lea, „ein artliches Lied" și „patrium carmen", se lămuresc reciproc, se completează și se întregesc împreună în ideea de cîntec al poporului român, consacrat de tradiție ca expresie a firii românești" [41]. Caracterizările făcute de cei doi străini în prima jumătate a sec. al XVII-lea indică, credem noi, conturarea și maturitatea la care ajunsese, încă de pe atunci, cîntecul nostru popular.

Martin Opitz, figură importantă a literelor germane din sec. al XVII-lea, a funcționat de un an de zile (în 1622) ca profesor de limba latină la gimnaziul din Alba Iulia. Încă de la începutul șederii sale în Transilvania a rămas surprins găsind diferite inscripții romane (una zidită chiar în peretele gimnaziului). În drumurile sale pe valea Mureşului şi a Ampoiului spre inima munţilor Apuseni, el a ajuns să cunoască pe români, ţărani iobagi asupriţi şi umiliţi de clasele stăpînitoare. Opitz vede jocurile româneşti, vede trăsăturile romane de pe chipurile fetelor romånce. El ascultă cu atenţie cînd se vorbeşte româneşte şi îşi dă limpede seama că „nahe sind verwandt Walachisch und Latein"[42].

---

[38] C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 28.

[39] „. . . quando il Prencipe và à qualque festa o a spasso, è solito andare con grandissima pompa. Conduce seco quattro compagnie d'archibugeri e ciascheduna di queste sarà di cento e cinquanta archibugieri, doppo di questi vengono altretanti solo con arco, frezza e scimitarra al lato. Avanti di lui vanno i bambini e bandiere e *pifari e trombette*. . ., e dopo di questi una guardia di cento e cinquanta Turchi". Apud C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 29.

[40] G. Breazul, *Patrium Carmen, Contribuții la studiul muzicii românești*, Scrisul românesc, Craiova, 1941, p. 19, traduce expresia „ein artliches Lied" prin : cîntec în felul lui, original, autentic, de baștină, după firea băștinașilor.

[41] *Ibidem.*

În aceste împrejurări, Opitz scrie poemul „Zlatna, oder Von Ruhe dess Gemuthes" [43], una din operele sale de seamă. Acest amplu poem în care se relevă „descoperirea valahilor", are o mare însemnătate pentru tema ce urmărim. În el poetul arată, surprins, înrudirea românilor cu latinii şi deosebita lor înclinare spre artă :

„Doch eure [= der Rőmer] Sprache bleibt noch hier auf diesen Tag,
Darob man sich gewiss gar billig wundern mag
Italien hat selbst nicht viel von seinem Alten,
Ingleichen Spanien und Gallia behalten :
Wie wenig diese nun den Rőmern ähnlich sein,
So nahe sind verwandt Walachisch und Latein.
Es Steckt manch' edles Blut in kleinen Bauernhütten,
Das nach dem alten Brauch und der Vorfahren Sitten
Nicht gänzlich abgelegt, wie denn ihr Tanz anzeigt,
In dem so wunderbar gebückt wird und geneigt,
Gesprungen in die Hoh' auf Art der Capriolen,
Die meine Deutschen sonst aus Frankreich müssen holen;
Bald wird ein Kreis gemacht, bald wiederum zertrennt,
Bald gehn die Menscher [= die Mädchen] rechts, bald auf der linken Hand,
Die Menscher, die nach jetzt fast romisch Muster tragen,
Zwar schlicht, doch witzig sind, viel denken, wenig sagen".

Însemnate sînt versurile în care se defineşte frumuseţea cîntecului popular românesc :

„Was sag'ich nun von der
Durch welcher Lieblichkeit der Unmuth und Beschwer
Dess Hertzens weichen muss die aller Menschen Sinnen
Im Fall sie Menschen sind kan wie sie wil gewinnen
Der adlen Musica in welcher ihr so weit
Und doch nur wie ein Spiel' und Schertzen kommen seyd
Dass euch Terpsichore die Mutter der Sirenen
Sehr lieb zu haben scheint von andern ihren Sőhnen
Und dass euch Phőbus selbst wann ihr die Sayten rührt
Und spiel *ein artiches Lied* die schnellen Finger führt?"

Din versurile acestea se vede că Opitz descrie hora românească. Este una dintre cele mai vechi menţiuni ale *horei* : „Bald wird ein Kreis gemacht, bald wiederum zertrennt".

---

[42] Joachim G. Boeckh, *op. cit.*, p. 42.
[43] Martin Opitz, *Opera* (Breslau, Tellgibel, 1628).

Paul Strassburgh, diplomat de origină germană aflat în serviciu lui Gustav Adolf, regele Suediei, a trecut prin Țara Românească în drum spre Constantinopol în 1632. Era pe vremea războiului de 30 de ani, și, dată fiind însemnătatea politică a celui pe care-l reprezenta, ambasadorul suedez fu primit cu vădită curtenie și mare fast de către Leon Tomșa, domnul Țării Românești. În jurnalul de călătorie al lui Paul Strassburgh, scris în latinește[44], se găsesc, între altele, și valoroase informații privitoare la muzica românească din acea vreme. Între acestea, menționarea existenței cîntecului național românesc a fost socotită de drept cuvînt partea cea mai de seamă[45].

După primirea fastuoasă la București, în drum spre Dunăre — condus de însuși domnul țării cu mare alai — călătorul auzea în pădurile prin apropierea cărora trecea, trîmbița și timpane („tubicines et tympana"), iar în alaiul domnesc, „în preajma voevodului, se găseau cîntăreți din chitară și un cor, cîntăreți vocali care cîntau cu mare forță în românește cîntece strămoșești". Se remarcă așadar prezența alături de muzica vocală a acompaniamentului instrumental, instrumente de coarde, în cazul acesta : („Juxta Vayvodum citharoedi et musicorum chorus erat, qui Valachica lingua patrium carmen pleno gutture cantabant"[46]). Iată deci exprimată clar, fără echivoc, existența cîntecului românesc. Mențiunea aceasta și cea a lui Opitz fixează deci documentar intrarea în istorie a cîntecului popular românesc, ale cărui expresie și caracteristici se definiseră, desigur, cu multe generații mai înainte.

La instrumentele menționate de Barsi putem adăuga, după textul lui Strassburgh, următoarele : *cornul* („cornua") și *trîmbițele* („tubae concinuere"), ambele citate cu prilejul ospățului dat la curtea domnească, apoi *tympanele* („tympana") despre care am pomenit mai înainte și *chitara*. Termenul de *tubae concinuere* a fost tradus pînă acum prin „buciume". Tălmăcirea aceasta ni se pare discutabilă, căci în limba latină în care „tuba" înseamnă „trîmbiță" (e vorba de trîmbița metalică lungă, a antichității), există și termenul de „buccina" pentru bucium[47]. Dicționarele de instrumente muzicale[48] arată de asemenea clar că „tuba" era un instrument de bronz sau de fier, lung de 4 picioare, avînd partea pe unde se sufla făcută din os, folosit în antichitate la asirieni, egipteni, greci, evrei și alte popoare vest-asiatice, pe cînd *buciumul* românesc este făcut din lemn. Iată pentru ce propunem traducerea provizorie *trîmbiță*.

---

[44] Jurnalul de călătorie a lui Paul Strassburgh intitulat : *Pauli Strasburgii Succiae regis quodam consiliarii secretoris aulieri et ad Amurathem IV. Legati, relatio de byzantino itinere — ac negotiis in Ottomannica aula peractis, nec non de statu ac facie Orientalis Imperii, qualis erat circa Ann MCCXXXIII*, a fost publicat pentru prima oară în volumul al doilea din *Monumenta Pietatis & Literaria Virorum in re publica & Literaria. Ilustrium Selecta quorum pars prior Exhibet, Collectanea Palatinae cumprimis faciunt : Posterior. Eruditorum superiroribus duobus Seculis Celebrium Epistolas nondum editas, comprehendit : in quibus memorabilia multa, illorum temporum occurrunt. Cum annexe indice rerum contendarum. Francofurti ad Moenum, Jahanne, Maximilianum a Sande*, MDCCI, 2 vol. în 4° de 6 ff necifr. și 351 pp. (t I), de 477 p. și Erata (t. II). La noi lucrarea a fost publicată în latinește și traduceri în : „Archivu pentru filologia și istoria", de Tim. Cipariu, la Blaj 1867 ; „Românul", 43 (1899), nr. 274—276 ; și în Al. Sadi-Ionescu, *Bibliografia călătorilor streini in ținuturile românești*, București, f. a., p. 160.

[45] G. Breazul, *op. cit.*, p. 15—18.

[46] *Monumenta Pietatis & Literaria...*, vol. II, p. 202.

[47] Ioan Nădejde, *Dicționariu latino-român complect*, Iași, 1894.

[48] Curt Sachs, *op. cit.*, p. 399 pentru tuba și 61 pentru bucium.

★

Un alt călător străin, care a cunoscut bine țările românești, a fost *Ianoș Kemeny*, militar și diplomat ungur, pretendent la tronul Transilvaniei, care a trecut în repetate rînduri prin Țara Românească și Moldova[49]. Peregrinînd aproape o jumătate de veac prin diferite țări, a cunoscut, datorită misiunilor lui diplomatice, personalități importante ale vremii și a asistat la evenimente din multe locuri. De aceea memoriile sale au ajuns să fie considerate ca o adevărată cronică a primei jumătăți a secolului al XVII-lea.

În însemnările lui găsim relatări cu privire la *horă*, despre care vorbește cu prilejul descrierii nunții fiicei lui Vasile Lupu, Maria, cu ducele lituan Ianusz Radziwil, la Iași, în 1645. Kemeny menționează marele fast cu care s-a celebrat această căsătorie, costumele luxoase ale domnului și curtenilor, mesele bogate, vasele de argint, mulțimea muzicilor, participarea măscăricilor și acrobaților etc. Este surprins de faptul că la curtea moldovenească, spre deosebire de curțile apusene, bărbații petreceau separat de femei : „În casa aceea și la masă n-a fost nici o femeie, nici o fată, nici mireasa, nici joc n-a fost, ci jocul s-a ținut în piața orașului. Înainte de a se așeza la masă, vreo 50 sau 60 de boeroaice, fete, *prinzîndu-se de mîini cînd în cerc, cînd în lung, au întins jocul românesc.* Erau foarte bine îmbrăcate. Bărbații numai priveau la ele și nici unul nu s-a amestecat în jocul lor. Înaintea lor însă sărea, cît putea, un stolnic bătrîn cu o șapcă pe cap și cu un băț în mînă. Chiar și ospățul femeilor a fost în altă casă [50]”.

Jocul descris de Kemeny este, foarte probabil, *hora* românească, pe care au descris-o cam în același fel și Barsi și Martin Opitz. Comună la dansul descris de acești trei călători este consemnarea celor două forme de desfășurare ale jocului : în șir și în cerc. În același mod se desfășura hora și cu aproape un secol mai tîrziu, cînd o descrie D. Cantemir. Faptul că la nunta pomenită de Kemeny dansau numai femei, ca și amestecul acelui „stolnic bătrîn cu o șapcă pe cap și cu un băț în mînă” sînt poate variante ocazionale.

Subliniem de asemenea relatarea lui Kemeny că în timpul petrecerii „cîntau tot felul de muzici”, apăreau măscărici și acrobați. Faptul este atestat și în cronica lui Miron Costin : „N-au lipsit nemică din toate podoabe, cîte trebuia la veselie ca aceie, cu atîți domni și oameni mari din țări streine. Meșteri de bucate aduși din alte țări, *dzicături*, *giocuri*

---

[49] În 1628 trecu prin Țara Românească unde se opri la București, fiind în drum spre Constantinopole. În 1639 fu trimis în sprijinul lui Matei Basarab atacat de Vasile Lupu. În 1645 și 1648 fu trimis de principele Rákoczi în Moldova la curtea lui Vasile Lupu, iar în 1653 trecu în Moldova în sprijinul lui Matei Basarab.

[50] Neagoe Popea, *Memoriile lui Kemény Iános*, traducerea și adnotarea pasagiilor privitoare la români. Teză de licență în istorie, Imprimeria „Minerva”, București, 1900, p. 36.

și de țară și străine"[51]. Așadar, muzica instrumentală, cu cîntece românești și străine, era prezentă și-n această împrejurare.

★

Un alt aspect important care se găsește în documente datînd din prima jumătate a sec. al XVII-lea (relatări ale călătorilor străini, însemnări ale unor localnici etc.), este menționarea unor obiceiuri și elemente ceremoniale vechi, precreștine, care veneau în dezacord cu canoanele bisericii.

Interesul acestor reminiscențe care s-au perpetuat rezidă în faptul că ele ne dezvăluie forme străvechi de cult ale perioadei precreștine, ne arată cît de slabă și lipsită de exaltare a fost și în trecut aderența maselor la credința oficială.

Întrucît privește opoziția bisericii față de *colinde*, aceasta se vede clar din textul plin de indignare al memoriului scris la 27—29 sept. 1647 de către pastorul Andreas Mathesius din Cergăul Mic (azi raionul Mediaș)[52]. Acesta se plîngea împotriva enoriașilor săi care la Crăciun obișnuiesc să cînte *colinde românești* (walachische Colinden) și arăta că toate încercările lui de a le stîrpi pe acestea și de a le înlocui cu ,,cîntece creștinești" (christligen Liedern) au rămas fără rezultat.

Marea vechime a acestor ,,obiceiuri strămoșești" este subliniată în mențiunea lui Mathesius care arată că *din tată în fiu* au primit astfel de tradiții și învățături de urmat ca în noaptea de Crăciun tineretul lor să umble cu colindele (pe care le încep de la 3 noaptea și le țin pînă în ziuă) ,,...Cînd intră în casă, jumătate de ceată se așează la masă, bea și mănîncă iar ceilalți trebuie să rămînă în picioare și să cînte în românește nelegiuitele lor colinde"[53]. Și adaugă : ,,Înainte de sărbătoarea Crăciunului, n-au altă grijă mai mare decît să se adune și să învețe cîntece diavolești (colindele). De cîntecele creștinești autorizate ei nu întreabă nimic, căci părinții lor nu le-a pomenit nimic de ele"[54].

Colindele erau astfel socotite, încă pe la începutul secolului al XVII-lea, de către reprezentanții bisericii ca ,,diavolești". Numai cu trecerea timpului ele au ajuns să fie acceptate de biserică, sau mai de grabă tolerate de ea, ca niște tradiții prea înrădăcinate.

---

[51] Miron Costin, *Letopisețul Țării Moldovei*, Edit. tineretului, 1956, p. 155.

[52] *Memorial des Klein-Csergeder Pfarsers Andreas Mathesius sur Beleuchtung der Ursachen der zwischen ihm und seinen Kirchenkindern ausgeborchnen Misshelligkeiten*; ddto. 1647, September 27—29. În lucrarea lui A. Amlacher und Dr. J. L. Pic : *Die Dacischen Slaven und Csergeder Bulgaren. Separatabdruck aus den Sitzungsberichten der Königl. bôhm. Gesellschaft der Wissenschaften*, Mitgetheilit am 28 mai 1888, Praga, 1888, p. 272 și urm.

[53] ,,Von unsern Vätern und grossvätern haben wir solche Traditiones und satzungen entpfangen, das in der Christnacht unsere Jugend Colindalen gieng (welches sir auff 3. stundt in der Nacht anfingen und wehret solches biss auff den hellen Tag)... Wenn sie nun hin einkomen, muss das halbe theil im Hauss drinnen bey dem Tisch sitzen, fressen und sauffen, das ander theil muss auf den Füssen stehen und ihre Gotteslesterliche Kolinden valachisch singen". Vezi A. Amlacher und Dr. J. L. Pic, *op. cit.*, 272.

[54] ,,Vor dem Weinnachtfest haben sir keine grössere sorg, alss dass sie immer zusammen liegen und die Taifelsgesenger lehrnen. Nach die auffgelegten Christgesänger fragen sie gar nichts, denn ihr Väter haben ihnen nit geboten." A. Amlacher und Dr. J. L. Pic, *op. cit.*, p. 273.

Un alt obicei străvechi, menționat în textele de care ne ocupăm, este acela al folosirii *bocitoarelor* la înmormîntare. Obiceiul acesta coexista pe la începutul secolului al XVII-lea cu un alt obicei diametral opus, acela al petrecerilor și al veseliei din jurul mortului.

În relatarea pe care o face călugărul catolic *Marcus Bandinus* despre Moldova, amîndouă aceste obiceiuri se suprapuneau : ,,Cînd moare un om de condițiune mai bună, pentru a onora înmormîntarea lui, femei bocitoare și muzicanți și cîntăreți îl însoțesc" (,,foeminae complorantes et Musici cum Cantoribus conducunt")[55].

După relatările lui Andreas Mathesius, și în Transilvania se găseau pe vremea aceea pe lîngă bocitoare și alte reminiscențe precreștine în obiceiurile de înmormîntare : ,,Mai întîi aveau un obicei străvechi ca atunci cînd moare un om să aprindă și să ardă în fața porții mortului un braț bun de paie, în timp ce urlă și strigă neomenește"[56]. Iar mai departe, în același document : ,,...ei foloseau la mort *o femeie bătrînă care bolborosea* neîncetat, cu gesturi și ritualuri ciudate"[57].

Într-un alt document, Mathesius înșiră și alte superstiții cu caracter funebru, pe care el le califică ,,fără dumnezeu", și anume : ,,Cînd trag clopotele, fac foc în fața porții și jelesc (bocesc) îngrozitor"[58].

Este de asemenea interesantă descrierea unor străvechi obiceiuri și credințe legate de alungarea ciumei, ori de aducerea ploilor. Astfel, *Bandinus* descrie ritualul folosit pentru alungarea ciumei, la care a asistat el însuși, cu aceste cuvinte : ,,...națiunea românească ridicase ,,Priapos" la toate răspîntiile drumului cu următoarea figură : țăranii tăiaseră un stejar foarte mare, căruia meșterii îi dăduseră forma de față omenească, punîndu-i picioare și mîini ; statuia aceasta prestigioasă ținea în mîna dreaptă un sceptru, adică un arc întins cu două săgeți, iar în mîna stîngă o lance, care vibrînd părea că amenință cu lovitura". Mai departe el face observația că ,,națiunea (română) crede că prin acest vicleșug poate înspăimînta ciuma, care bîntuia la hotarele Transilvaniei, ca să nu se încerce de a atinge marginile Moldovei. Aceste figuri le-am văzut eu însumi, fiind de față"[59].

Cele descrise de *Bandinus* reprezintă un foarte vechi cult păgîn, roman. La romani, Priap era considerat zeul protector al grădinilor, al viilor și al navigației. Era un zeu foarte popular și exista credința că dacă se pune chipul său cu urechi și coarne de țap prin grădini, acesta aduce roadă îmbelșugată și păzește grădina împotriva hoților. Uneori Priap era reprezentat cu fructe într-o mînă, iar în cealaltă un sceptru, o măciucă, o simplă nuia sau un corn[60]. Așa cum îl descrie Bandinus, presupusul Priap moldovean apare mai puternic și mai bine înarmat : făcut dintr-un trunchi mare de stejar și înarmat cu arc și săgeți, precum și cu lance, poate tocmai pentru că avea de luptat cu un dușman mai de temut — ciuma.

---

[55] V. A. Urechiă, *Codex Bandinus*, Memoriu asupra scrierei lui Bandinus de la 1646. Extras din Analele Academiei Române, Seria II, Tom. XVI, București, 1895. Textul românesc la p. CLV, iar cel latin la p. 152.

[56] A. Amlacher und Dr. J. L. Pic, *op. cit.*, p. 276, *Memorial des Klein-Csergeder Pfarvers Andreas Mathesius* etc. (Memorialul din 8 decembrie 1647) p. 276.

[57] ,,Ein altes Weib haben sie bey den Verstorbenen gebraucht, mitt einem unendlichen geprepel, wunderligen ceremonijs und gestibus, darvon sie soll ablassen und nicht mehr als ein Vatter Unser bethen" (p. 276).

[58] ,,Wenn die glocken gezogen wird, machen sie ein feur fürs Thor und Vailohen greulich..." (p. 278). Textul german dă în notă explicații : welklegen = a jeli, a boci.

[59] V. A. Urechiă, *op. cit.*, LVII pentru textul românesc și 39 pentru originalul în limba latină.

Tot Bandinus descrie și un alt obicei pentru alungarea ciumei, pe care-l știe doar din auzite și care era folosit prin părțile Moineștilor de astăzi : ,,Pe lîngă aceasta, bărbații foarte vrednici de credință au povestit că într-o noapte întunecoasă zece fete în vîrstă, despuiate, au alergat de mai multe ori împrejurul satelor veselindu-se mult cu sărituri (dansuri) și jocuri cu cîntece, care aruncau din mînă bețe aprinse, din care ieșea foc, iar acestora le ieșeau în întîmpinare zece flăcăi tot despuiați cu lănci sclipitoare, salutîndu-se în tăcere unii pe alții (flăcăii și fetele) și loveau lăncile cu bețele. Făcînd acest lucru, Românii cred că ciuma nu se va atinge de oamenii goi, ci se va rușina și va cruța vîrsta cea tînără. Și acesta încă nu era sfîrșitul povestirilor, căci aceiași zece flăcăi goi, în noaptea următoare, au tras un plug în locul boilor și au brăzdat pămîntul împrejurul satelor, pe care flăcăi tot atît de multe fete îi mînau și-și amestecau cîntecele cu rîsul. Lăcuitorii (satelor) înarmați cu pari ascuțiți și pîrliți prin foc stăteau la brazdă cu fața întoarsă spre Transilvania, ca să se lupte împotriva ciumei'' [61].

Remarcăm prezența *cîntecelor* în aceste ritualuri, cu toate că nu avem nici un fel de indicații în legătură cu melodiile lor sau cu cuvintele care se pronunțau.

Mathesius menționează și el în Transilvania unele obiceiuri străvechi păgîne. Astfel, în memoriul său din 27—28 septembrie 1647, el arată că sătenii pretind că ,,au avut întotdeauna asemenea drepturi, anume de a trimite în fiecare an, primăvara, tot tineretul lor, fete și băieți, în pădurea vecină ; acolo ar fi legat ei o fată tînără pe care ar fi învăluit-o complet în frunziș de jur-împrejur, apoi o tăvăleau în unda pîrîului. Apoi o treceau prin fața fiecărei porți, unde fiecare trebuia să toarne o găleată cu apă pe acea persoană învăluită în frunze și strigau : ploaie ! vrem ploaie !. Aceasta venea curînd și niciodată n-au dus lipsă de ploaie''[62].

Descrierea obiceiului ni-l indică ca pe o variantă a *paparudelor*, cunoscute în mai toate provinciile românești. Dimitrie Cantemir, în secolul al XVIII-lea, descrie *paparudele* cam în același fel : ,,Vara, cînd seceta amînință semănăturile, țăranii din Moldova îmbracă o fetiță (care n-a împlinit încă 10 ani) cu o cămașă făcută din foi de arbori și ierburi; băieții și fetele de aceeași vîrstă se țin după ea și ocolesc toată vecinătatea jucînd și cîntînd, iar cînd le întîmpină o bătrînă, obiceiul este că aceasta să o stropească cu apă rece. Cîntecul este cam așa: Păpălugă, coboară din cer, deschide porțile, dă drumul ploilor ca să crească grînele: grîul, meiul etc..."[63].

---

[60] Dr. I. Kiriac, *Mitologia*, București, 1924, p. 205—206.

[61] V. A. Urechiă, *op. cit.*, LVII pentru textul românesc și 39 pentru originalul în limba latină.

[62] ,,Sie hetten vormals solche rechten gehabt, das sie iährlich im früeling alle ihre Jugendt von frawen und man in den nechsten Waldt verschickt hetten, da hetten sie eine Jungfrawe mit grûnen reisigen woll umbunden und bunden, die hetten sie in der bach herum gewälzet, darnach für eines ieden manss thor geleitet, da het ein iedes ein eimer Wasser auff den Larven, müssen gissen und geschrayen : Regen, regen haten wir gern. Solches wer auch geschehen alssbaldt undt hetten niemer keinen mangel am regen gehabt''. A. Amlacher und Dr. J. L. Pic, *op. cit.*, p. 272—273.

Obiceiul apare asemănător și în diversele descrieri date, pe provincii, de către S. Fl. Marian în a doua jumătate a sec. al XIX-lea.

★

Din cele expuse se poate vedea că din prima jumătate a sec. al XVII-lea — chiar numai prin materialul adus de cei cîțiva călători pe care i-am prezentat sumar în articolul de față — s-au păstrat informații prețioase în legătură cu istoria folclorului și a muzicii românești. Informațiile sînt mai numeroase și mai amănunțite decît în secolele precedente, din ele se pot fixa în linii mari unele trăsături caracteristice ale creației muzicale populare, se pot preciza o parte din instrumentele muzicale folosite în acea vreme și se pot cunoaște obiceiuri într-o formă mai arhaică.

Însemnările călătorilor din prima jumătate a sec. al XVII-lea au precizat astfel:

— existența cîntecului popular românesc cu fond propriu și forme originale, care stîrneau admirația străinilor;

— existența unui variat instrumentar între care apar instrumente care n-au fost menționate mai înainte (*vioara* și instrumentul numite de Barsi *collascione con tre corde*) unele dintre ele dăinuind pînă-n zilele noastre, vioara, altele rămînînd specifice vremii aceleia, întrucît au dispărut instrumentele numite de Barsi, piffari, collascione.

Toate aceste contribuții rezultate din relatările călătorilor din prima jumătate a sec. al XVII-lea au o deosebită însemnătate nu numai pentru precizările arătate mai sus și pentru îmbogățirea cunoștințelor asupra trecutului, dar și pentru urmărirea evolutivă a instrumentului sau a elementelor de folclor muzical, pentru care această epocă aduce elemente documentare prețioase.

A FEW DATA CONCERNING THE RUMANIAN FOLKLORE AS GIVEN BY SOME TRAVELLERS IN THE FIRST HALF OF THE 17th CENTURY

In the present investigation, the authoress puts together the main data concerning Rumanian folk song, the musical instruments used by Rumanian people, and some time-honoured customs still in use in the first half of the 17th century.

---

[63] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 145.

The authoress studies thoroughly, by means of an abundant documentation, not only the customs but also the situation of the organology of our people in the past, since this problem is not yet cleared up, and is still frequently giving rise to contradictions; the authoress clarifies it by resorting to the original sources.

This is performed by a thorough analysis of the information given by a few travellers who passed through the Rumanian countries in the first half of the 17th century; these materials written down in their travel notes led to the clearing up of the following problems:

— the full existence, in that period, of the Rumanian folk song as such; it had a well defined aspect of its own, both as to its contents and form — "patrium carmen", "ein artliches Lied", etc.;

— the existence of various kinds of Rumanian folk musical instruments, — first mentioned in 1633 by Niccolò Barsi — such as: *violino*, *sordellini*, *pifferi*, *tamburi*, *collascione con tre corde*; some of them are still in use (the violin), while others have not survived their time (pifferi, colascione);

— the existence of time-honoured customs such as "rain-making" ("*paparuda*"); Christmas carols' singing ("*colindat*"); wedding customs, mourning customs, charms ("*descîntece*"), the dance-words ("*strigături*").

The travellers' narratives concerning the first half of the 17th century are of first importance, as they bring valuable data concerning the history of both the Rumanian folklore and music.

IMAGINEA ELIBERĂRII CLASEI MUNCITOARE ÎN CÎNTECUL REVOLUȚIONAR DIN ROMÂNIA

NICOLAE RĂDULESCU

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

3-III-1965

Cîntecul revoluționar face parte integrantă din cultura maselor populare, constituind manifestarea artistică de maturitate a conștiinței de clasă a proletariatului în condițiile luptei împotriva exploatării capitaliste. Cîntecul revoluționar oglindește lupta maselor populare pentru înfăptuirea revoluției proletare, pentru instaurarea puterii clasei muncitoare, eliberată pentru totdeauna de sub jugul exploatării. În cîntecul revoluționar muncitoresc este continuată și dusă mai departe tradiția valoroasă, de protest, a cîntecelor cu tematică socială din folclorul nostru țărănesc. Funcția mobilizatoare, militantă, a cîntecelor țărănești de luptă împotriva exploatării a fost preluată și intensificată în cîntecul muncitoresc revoluționar, al cărui conținut reflectă ridicarea pe o nouă treaptă, superioară, a conștiinței de clasă a poporului.

Răspunzînd menirii sale principale, aceea de a educa și mobiliza masele muncitoare, insuflîndu-le credința nestrămutată în izbîndă, cîntecul revoluționar a tratat într-o formă nouă ideea de eliberare a poporului, ai cărei muguri apar în partea cea mai înaintată a folclorului tradițional. Astfel, și în această privință, cîntecul revoluționar ne apare pe de o parte ca continuator al bogatei tradiții de luptă socială manifestate în cîntecele țărănești de haiducie și revoltă. Pe de altă parte însă, față de folclorul țărănesc tradițional, cîntecul revoluționar aduce un mod calitativ nou de a privi lucrurile, ce se înscrie în modul de concepție al proletariatului, în etica proletară.

Îndeobște, se recunoaște că în cîntecul popular țărănesc cu tematică socială predomină elemente de critică socială demascatoare, avînd mai mult caracter constatativ. În majoritatea covîrșitoare a cazurilor faptele sînt raportate la subiect, la insul persoana I singular. Soluția sugerată în ele reflectă o anumită treaptă a gîndirii sociale a poporului și anume

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 3, p. 285–290, București, 1965

revolta individuală care generează ca țel imediat dorința de eliberare individuală :

„Frunză verde iarbă lată,
Așa-mi vine cîteodată
Să-mi las mamă,
să-mi las tată,
Lumea-n cap ca s-o apuc
Și-n pustiuri să mă duc,
În pădurea fără stîni,
În codri fără stăpîni,
Să m-apuc să runculesc *,
Loc să-mi fac ca să trăiesc
Și să scap de boieresc" [1].

Față de cîntecul țărănesc, diferența specifică a cîntecului muncitoresc revoluționar o constituie exprimarea năzuinței de eliberare nu individuale, ci a unei întregi clase și, prin ea, a maselor exploatate. Alături de imaginile demascatoare, perspectiva eliberării prin lupta colectivă, unită, ce apare în cîntecul revoluționar, este calitativ deosebită de aceea din cîntecul țărănesc, are un țel mai larg, o finalitate mai clară și reflectă lărgirea orizontului ideologic.

Urmărind imaginea eliberării în cîntecul revoluționar constatăm că, din punct de vedere istoric, ea nu se ivește dintr-o dată în toată amploarea, ci se constituie treptat, în procesul de maturizare a conștiinței de clasă a proletariatului, de-a lungul diferitelor etape și perioade ale mișcării muncitorești din țara noastră.

În linii generale, imaginea eliberării clasei muncitoare în cîntecul revoluționar are anumite trăsături proprii, care fac ca ea să prindă o consistență specifică în raport cu celelalte imagini artistice ale cîntecului.

Din punct de vedere al conținutului ideologic, ea are un caracter concluziv, de țel al luptei revoluționare, căreia îi dă o anumită finalitate :

„Haideți, la luptă să pornim,
Și nedreptatea s-o zdrobim,
Să sfărîmăm neagra robie !
Aceasta-i ținta ce ne-nvie,
Victoria este cu noi !" [2]

Perspectiva eliberării apare plasată la coordonate temporale diferite, mai apropiate sau mai depărtate în raport cu data creării cîntecului, și oglindește în aceasta condițiile interne specifice etapei sau momentului istoric dat al luptei revoluționare a clasei muncitoare din țara noastră. Astfel, în perioada avîntului revoluționar din preajma anului 1933, cores-

---

* a runculi — a curăța pădurea de lemne.

[1] *Flori alese din poezia populară*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, Biblioteca pentru toți, 1960, p. 80.

[2] Eugenia Cernea, Nicolae Rădulescu, Tudor Pintean, *Spre lumină*. Culegere de cîntece revoluționare, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1964, p. 50.

punzătoare intensificării activității P.C.R. în rîndul maselor, s-au putut naște versuri ca cele ce urmează, pline de credința victoriei iminente:

„Încă-o lună, încă două,
Și vom vedea sus,
Pe palatul regelui,
Steagul roșu pus" [3].

De cele mai multe ori, imaginea eliberării se leagă strîns, în cîntecul revoluționar, de imaginea noii orînduiri, de care nu poate fi ruptă:

„Să ardă lumea veche, surpată de minciună,
De crime, de osînde, de jaf și nedreptate!
Și-nvingători, puternici, căliți în grea furtună,
Clădiți o lume nouă și dreaptă-n libertate!
Atunci, pe cerul dezrobirii,
Peste uzine și ogoare,
Va străluci, în slava nemuririi,
Al libertății mîndru soare" [4].

Acest lucru reflectă legătura firească a faptelor, eliberarea fiind o premisă a construirii orînduirii noi care, la rîndul ei, desăvîrșește libertatea maselor muncitoare.

Nu trebuie să ne așteptăm să găsim în cîntecul revoluționar inventarul detaliat al mijloacelor și formelor de luptă ale clasei muncitoare și, cu atît mai puțin, topografia viitoarei orînduiri proletare. Prin forța împrejurărilor, ca și prin specificul legilor de expresie artistică, imaginea eliberării are un caracter de generalitate și relativă invarianță. În acest punct se apelează des la expresii metaforice și la simboluri cu sensuri universal pozitive (soare, lumină, primăvară), al căror etos insuflă vigoare și optimism. Caracterul ei nedetaliat face ca imaginea eliberării să se constituie, în toată plenitudinea ei, treptat. Ea este o imagine colectivă care se completează, pe planul amănuntului, cu elementele aduse de fiecare cîntec revoluționar în parte.

Din punct de vedere al construcției poetice, imaginea eliberării se plasează în mod obișnuit la sfîrșitul cîntecului. De preferință ea apare în strofa finală sau, atunci cînd există un refren, în refren. Poziția ei finală decurge din caracterul concluziv, de țel al luptei revoluționare, pe care îl are ideea conținută de imagine. În chip firesc, în cîntecele revoluționare create după 23 August 1944 imaginea de care ne ocupăm poate să apară chiar de la început, reprezentînd în acest caz un punct de plecare în dezvoltarea ideilor:

„Nu mai rătăciți în beznă,
Noaptea neagră s-a sfîrșit!
Soarele ce se înalță
Pentru noi a răsărit" [5].

---

[3] E. Cernea, N. Rădulescu, T. Pintean, *op. cit.*, p. 116.
[4] *Ibidem* p. 91.
[5] *Ibidem* p. 208.

Pînă acum am discutat exclusiv pe plan literar despre imaginea eliberării. Imaginea poetică însă nu poate fi privită făcînd abstracție de imaginea muzicală cu care se întregește. Ne punem, deci, întrebarea : în ce relație se află aici muzica cu imaginea poetică sau, altfel spus, cum contribuie muzica la împlinirea imaginii artistice sincretice a poeziei cîntate? Pentru a răspunde la această problemă se impune să luăm în considerare specificul melodiilor de cîntec revoluționar. O constatare preliminară importantă este aceea că, dacă creația poetică originală e bogat reprezentată, creația muzicală este mai rar întîlnită în acest domeniu. La un mare număr de cîntece revoluționare textele au fost puse pe melodii, fie populare, fie culte, existente deja la acea dată. Unele dintre aceste melodii avuseseră și mai înainte un text revoluționar, altele abia îl primeau. Circulau și melodii împrumutate de la proletariatul altor țări.

În general, sfera de imagini muzicale a cîntecelor revoluționare este mai largă decît s-ar părea la prima vedere, adevăr ce își găsește o expresie, printre altele, și în varietatea de forme pe care cîntecul revoluționar le cunoaște : pe lîngă imnuri și marșuri, întîlnim cîntece lirice, cîntece epiconarative, cuplete satirice, cîntece de leagăn. Pe de altă parte, este știut că imaginea muzicală este, prin natura ei, mai generală, mai abstractă decît imaginea poetică sau cea plastică. Tocmai această însușire — căreia i se adaugă la noi caracteristicile de structură ale sistemului de versificație populară românească — face ca o aceeași melodie să poată fi adecvată în folclor atît de lesne la texte deosebite.

Așa stînd lucrurile, fără îndoială că nu ne putem aștepta să găsim în melodica cîntecelor revoluționare imaginea eliberării clasei muncitoare realizată la același grad de precizie ca imaginea poetică, și aceasta în primul rînd din cauza trăsăturilor specifice ale imaginii muzicale. Dar ar fi greșit să tragem de aici concluzia că între muzică și text nu există o legătură, o anumită echivalență de imagini artistice. În ceea ce privește legătura imaginii muzicale cu cea poetică în cîntecele revoluționare, sîntem de părere că ea se afirmă, înainte de toate, în caracterul general al melodicii ce însoțește textul poetic, în etosul muzicii. În acest sens este semnificativă, pentru cîntecele revoluționare ce folosesc variante ale unor melodii cunoscute, adaptarea muzicii la noul text, ca proces ce tinde să stabilească o legătură temporar fixă între poezie și muzică.

Pe baza observațiilor de pînă acum, se poate afirma că imaginea eliberării clasei muncitoare constituie una din caracteristicile esențiale, cu valoare definitorie, alături de alte elemente, pentru cîntecul revoluționar. Subliniem că, deși nu se întîlnește ca atare în toate cîntecele revoluționare (uneori, în cîntece ca *Alarmă la C.F.R.* [6], *Sunați fanfare* [7], *Greva de la Anina* [8], ea nu este exprimată direct, dar apare implicit) imaginea eliberării reiese întotdeauna ca țintă finală a luptei. Ea formează centrul de greutate al conținutului, în jurul căruia gravitează celelalte elemente, în primul rînd elementele demascatoare și acelea mobilizatoare.

---

[6] E. Cernea, N. Rădulescu, T. Pintean, *op. cit.*, p. 128.

[7] *Ibidem* p. 142.

[8] *Ibidem* p. 146.

E semnificativ că Lenin atrage atenția tocmai asupra caracterului esențial al ideii de eliberare în cîntecul revoluționar, atunci cînd scrie, în articolul *Despre dezvoltarea corurilor muncitoresti în Germania* (1913)[9] : "... Nici un fel de persecuții polițienești nu pot împiedica să răsune în toate orașele din lume, în toate orășelele muncitorești și, — din ce în ce mai des, — în cocioabele muncitorilor agricoli, cîntecul proletar înfrățit despre apropiata eliberare a omenirii de sub jugul robiei salariate."

În lumina acestor concluzii, relevăm importanța elementului asupra căruia am stăruit în rîndurile de mai sus, pentru studiile ce vor fi întreprinse mai departe asupra cîntecelor revoluționare din țara noastră.

THE WORKING PEOPLE'S LIBERATION THEME FEATURED IN THE REVOLUTIONARY SONG IN RUMANIA

The present investigation is meant to describe a structural element of the contents of the Rumanian revolutionary working class songs. Its material is founded, mostly, on the repertoire known by the Rumanian proletariate till the date of the Liberation of our country from under the fascist yoke (August 23rd, 1944).

The author begins by showing the filiation and the differences existing between the song on social themes of our peasant folklore and the revolutionary working class song. The first is mirroring, mainly, the individual revolt of somebody, while the other is voicing the collective revolt and desire of liberation of the working masses, having thus a broader object and, consequently, a clear finality. Afterwards the author is stating certain salient features of the image he has in view :

—It mirrors the internal conditions, which were specific for the then stage of the revolutionary movement (when this image was created).

The image was taking shape step by step, during the historical development of the class consciousness of the proletariate. Chronologically speaking, this image appeared in the revolutionary songs as being sometimes nearer to the moment of their creation, sometimes farther from it.

—It has a conclusive character, because it depicts the object of the revolutionary struggle.

—It is frequently associated with the artistic image depicting the new social system, the socialist one.

—It has a "grosso modo", a comparatively invariable character.

—Its place is, as a rule, to the end of the song, in the final stanza or in the refrain. However, in the songs created after August 23rd 1944, it may appear even from the beginning.

---

[9] Cf. *Cîntece muncitorești revoluționare*, Editura tineretului, 1957, p. 5—6.

—It shows an equivalency between the poetical-artistical devices describing the liberation and their corresponding musical ones. This correspondence of theirs is pointed out musically, first of all, by the general aspect of the melodics, by the ethos of the melody.

The final conclusions stress the fact that the image of the liberation of the working class is representing a fundamental feature of the revolutionary song, having thus, together with other main elements, the important function of defining the revolutionary song as such.

ASPECTE ALE NECONCORDANȚEI DIMENSIONALE ÎN DANSUL POPULAR ROMÂNESC

EMANUELA BALACI
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

25-VII-1964

Neconcordanța pașilor de joc cu melodia reprezintă o particularitate de un deosebit interes în coregrafia românească.

Răspîndirea acestui fenomen în repertoriile de joc ale mai multor zone din țară – cu diferite grade de pregnanță – merită o studiere mai aprofundată. Pînă în prezent această problemă a fost atinsă parțial în cîteva lucrări [1], dar faptele nu au fost abordate decît în mod foarte general sau privind doar anumite zone.

Felul în care se suprapune figura de joc pe fraza muzicală se manifestă sub diferite forme. În cercetările de pînă acum s-au studiat cele mai importante dintre ele și anume :

a) *suprapunerea total concordantă* – cînd figurile de joc coincid perfect cu frazele muzicale și tot jocul se desfășoară pe melodia întreagă (de ex. *Alunelul*) ;

b) *suprapunere parțial concordantă* – cînd figurile de joc se suprapun pe frazele muzicale, fără să acopere toată melodia [2] (de ex. *Hora dreaptă*) ;

c) *suprapunere inconstantă* – cînd figurile de joc au aceeași dimensiune cu fraza sau motivul muzical, dar datorită mobilității fie a jocului, fie a melodiei, ele nu se suprapun în aceleași momente ale desfășurării (de ex. *Brîurile ardelenești*, *Țărăneasca*, *Roata oșenească* etc.) ;

d) *suprapunere necoincidentă* – figurile au aceleași dimensiuni cu motivele sau frazele muzicale dar nu încep în același moment (de ex. *Învîrtita de la Sibiu* [3]) ;

---

[1] Legătura dintre dans, muzică și text în Ardealul de Sud (A. Bucșan – E. Balaci – V. Dosios), comunicare ținută la Institutul de etnografie și folclor ; Monografie coregrafică a Mărginimii Sibiului (A. Bucșan – E. Balaci), volum în manuscris.

[2] Jocul se desfășoară însă de un număr fix de ori, pe durata melodiei.

[3] În unele variante, jocul începe pe măsura a 4-a a melodiei.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 3, p. 291–299, București, 1965

e) *suprapunere neconcordantă* cînd figurile nu au acelaşi număr de măsuri cu frazele muzicale.

Acest ultim punct fiind cel mai interesant va forma obiectul preocupărilor noastre.

Din cercetările efectuate reiese că diferitele zone din ţară s-ar putea grupa în modul următor, după frecvenţa acestui fenomen conform tabelului nr. 1 anexat :

a) *zone cu neconcordanţă masivă*—(în jur de 50% şi peste) : Oltenia de sud (Bîrca, rn. Segarcea), Teleorman (Frumoasa, Zimnicea şi Cervenia, rn. Zimnicea) ;

b) *zone cu neconcordanţă puternică*—(30—40%) : Dobrogea de nord (Vulturu, rn. Hîrşova şi Beştepe, rn. Tulcea), Ialomiţa (Mitreni, rn. Olteniţa, Lupşanu, rn. Lehliu), Alexandria (satul Poroschia), Mărginimea Sibiului (10 sate cu valori foarte oscilante) ;

c) *zone cu neconcordanţă mijlocie*—(15—30%) : Bucureşti (15 sate de la nord de Bucureşti), Piteşti (Rîca, rn. Costeşti), Topliţa (satul Dumbrava), Vrancea (4 sate), Trei scaune (5 sate), Muscel (8 sate) ; Bran (3 sate) ;

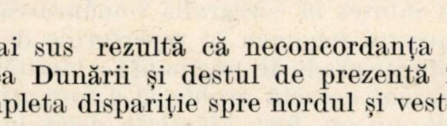
d) *zone cu neconcordanţă redusă*—(pînă la 15%) : Moldova de nord, Maramureş, Făgăraş, V. Lotrului, Vîlcea etc. ;

e) *zone cu neconcordanţă inexistentă*—toată partea de vest a ţării : zonele Oraviţa, Caransebeş, Arad, Bihor, Zalău, Oaş, precum şi Valea Mureşului mijlociu.

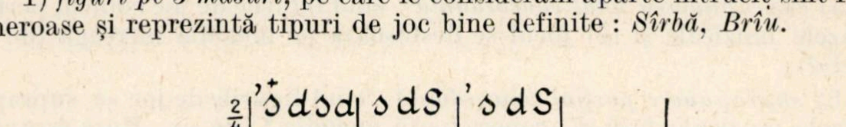
Din cele de mai sus rezultă că neconcordanţa care este puternic reprezentată în Valea Dunării şi destul de prezentă în Carpaţii Sudici descreşte pînă la completa dispariţie spre nordul şi vestul ţării.

Analizînd repertoriul a 25 de localităţi bine cercetate, dintre care 14 din Valea Dunării şi 12 carpatice, am constatat că figurile neconcordante pot avea un număr variat de măsuri. Am stabilit următoarele categorii :

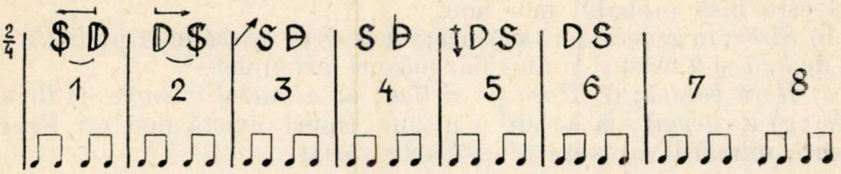
1) *figuri pe 3 măsuri*, pe care le considerăm aparte întrucît sînt foarte numeroase şi reprezintă tipuri de joc bine definite : *Sîrbă*, *Brîu*.



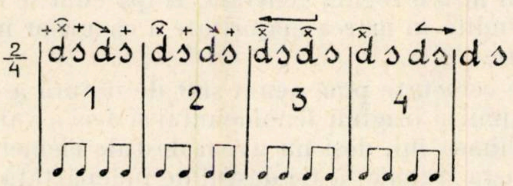
2) *figuri cu mai multe măsuri impare*, adică cele de 5,7,9 etc. măsuri.



3) *figuri cu măsuri pare*, cele în 6,10, 12 etc.



4) *figuri cu măsuri incomplete*, cele cu $1\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$, $5\frac{1}{2}$ măsuri etc.



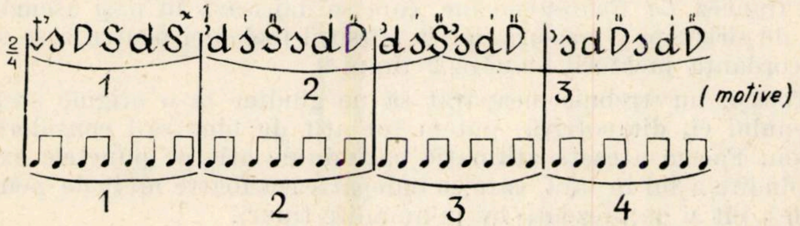
Examinînd tabelul nr. 2 ne dăm seama că și din punct de vedere al dimensiunii figurilor avem 2 regiuni distincte și anume Valea Dunării și Carpații Sudici; am văzut că în părțile de nord și de vest ale țării aceste forme sînt foarte puține sau inexistente.

În sud, găsim toate formele bine reprezentate; în Carpați forma pe pe 3 măsuri reprezintă 60% din totalitatea cazurilor, celelalte forme sînt mai puțin puternice dar le întîlnim totuși în oarecare măsură mai ales în cîteva zone păstorești.

În afară de această neconcordanță la figuri, există și o neconcordanță dimensională internă a motivelor care compun figura (în cazul unor figuri complexe polimotivice).

Aceasta de fapt se petrecea în toate dansurile cu figuri neconcordante, cel puțin un motiv trebuind să fie neconcordant. Dar mai interesant este cazul rar al unor figuri care concordă doar în încheierea lor, pe parcurs ele avînd motive neconcordante.

Aceasta se întîmplă, firește, acolo unde există motive pe 3 măsuri sau pe o măsură și jumătate. Răspîndirea acestor cazuri de neconcordanță internă urmează aria constatată pentru neconcordanța pe figuri.



Tipurile coregrafice la care fenomenul neconcordanței este mai des întîlnit sînt următoarele :

a) *Brîul mocănesc*—la care neconcordanța este de obicei pe 3 măsuri și anume la cel mai răspîndit dintre subtipuri, așa-zisul *Brîu bătrîn*. Există și un alt subtip cu figuri pe 3 măsuri (*Brîu muscelean*) dar acolo şi fraza muzicală este pe 3 măsuri, astfel că se realizează o concordanță; faptul este însă probabil mai nou.

b) *Sîrba*, în general pe 3 măsuri; unele sîrbe ciobăneşti pe bătăi au şi figuri de 5, 7 şi 9 măsuri [4] sau chiar măsuri incomplete [5].

c) *Hora bătută*; d) *Hora pe cîrlige*; e) *Alunelul oltenesc*; f) *Brîulețul oltenesc*; g) *Rustemul*; la aceste 5 ultime tipuri există mai rar figuri cu 3 măsuri, numărul acestora fiind foarte variat.

Neconcordanță există şi în alte tipuri, ca de exemplu în anumite variante de *Horă dreaptă* sau în plimbările de la *Ciuleandra*, *Hațegana* etc., fără a constitui însă o regulă generală. După cum se constată, neconcordanța este răspîndită în marea majoritate a cazurilor în anumite tipuri dunărene şi carpatice.

Toate faptele cercetate pînă acum sînt de natură a ne furniza unele indicii asupra vechimii şi originii fenomenului şi deci a valorii lui specifice. În ce priveşte vechimea lui, deşi nu avem destule elemente de apreciere, considerăm că aceasta trebuie să fie destul de îndepărtată în timp. Facem această afirmație bazîndu-se pe faptul că el este întîlnit în marea majoritate a cazurilor în tipuri de joc în grupuri mari. Se ştie că jocul de perechi îşi face apariția în țara noastră, ca şi în toată Europa, într-o epocă mai nouă, paralel cu evoluția mentalității şi cu ridicarea poziției sociale a femeii. În schimb, unele jocuri de grup, la care apare neconcordanța, par şi prin alte elemente foarte vechi, deci şi acest caz ar confirma ipoteza de mai sus.

Alături de problema vechimii se pune şi aceea a originii locale sau exterioare a fenomenului. În general neconcordanța este des întîlnită în Balcani, la bulgari, unde este foarte frecventă [6], la sîrbi, unde este menționată în special în regiunea Nişului (Serbia de răsărit [7]), la aromâni, unde de asemenea s-au găsit cu ocazia culegerii de jocuri din 1959 din 7 jocuri, 5 neconcordante. Este de presupus că aria neconcordanței se extinde şi mai departe în Orient: cunoaştem, de exemplu, cazul jocurilor tătăreşti din Ciocîrlia de jos, rn. Medgidia, la care din 20 piese culese am găsit 5 neconcordante. Fenomenul neconcordanței s-ar putea situa mai degrabă în sud-estul Europei şi Orient, dat fiind că în Occident şi în nord, după cîte se ştie, el nu este întîlnit: (ca o curiozitate semnalăm dansul francez *La Bourguignonne*, care se dansează în paşi asemănători cu cei de sîrbă, pe 3 măsuri, iar la sfîrşitul melodiei pentru a se ajunge în concordanță jucătorii numără 2 timpi [8]).

Totuşi, nu trebuie neapărat să ne gîndim la o origine străină a fenomenului ci, dimpotrivă, putem tot atît de bine să-l considerăm ca autohton. Facem această afirmație bazîndu-ne atît pe punctele extreme de răspîndire a lui în țară, care se îndepărtează foarte mult de peninsula balcanică, cît şi pe prezența lui în anumite tipuri.

---

[4] *Sîrba la bătaie*, Sibiel (rn. Sibiu), *Lezeasca*, Sita Buzăului (rn. Tg. Secuiesc).

[5] Chindia — Zărneşti (rn. Braşov).

[6] V. Katzarova, *Bulgarian folk dances*, Sofia, 1958.

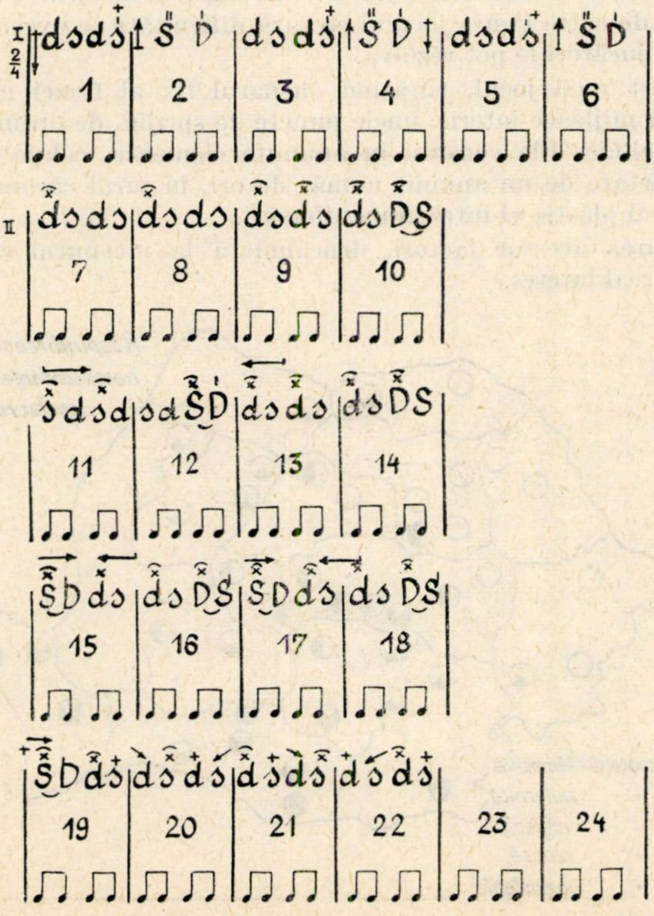
[7] V. Ljubica et Danica Ianković, *Danses populaires*, Belgrad, I—II, 1934—1951.

[8] Informația fiind însă incertă, faptul trebuie verificat.

Dacă pentru tipurile dunărene s-ar putea admite o influenţă balcanică sau orientală, pentru tipuri ca *Brîul mocănesc* sau anumite jocuri ciobăneşti este greu de presupus această provenienţă. Fără a nega întrutotul cele de mai sus, sîntem deci de părere că fenomenul este strîns legat de specificul românesc.

Punînd însă problema pe tărîm local, cu atît mai mult ni se impune o ultimă întrebare : care ar putea fi cauza internă, organică a acestei neconcordanţe ? Există oare legi care o determină şi o dirijează ? Sau fiecare caz în parte este doar întîmplător, izvorît din fantezia unor jucători ?

Pentru aceasta ar pleda faptul că din varietatea de formule coregrafice şi de forme de îmbinare cu melodia pe care le-am studiat în peste 250 de exemple, nu s-au putut constata prea multe grupări de fapte în categorii bine precizate. Anumite cazuri ne dovedesc însă că fenomenul nu este întîmplător, ci impus.



Se vede că figura 1 are două măsuri şi se execută de 3 ori ceea ce însumează 6 măsuri. Figura 2 cuprinde 16 măsuri. Dacă figura 1-a s-ar executa de 4 ori, ceea ce ar fi mult mai simplu pentru jucători, tot jocul ar fi concordant.

Tendinţa este însă vădit aceea de a crea o neconcordanţă permanentă, renunţîndu-se la suportul atît de comod al dimensiunii melodiei.

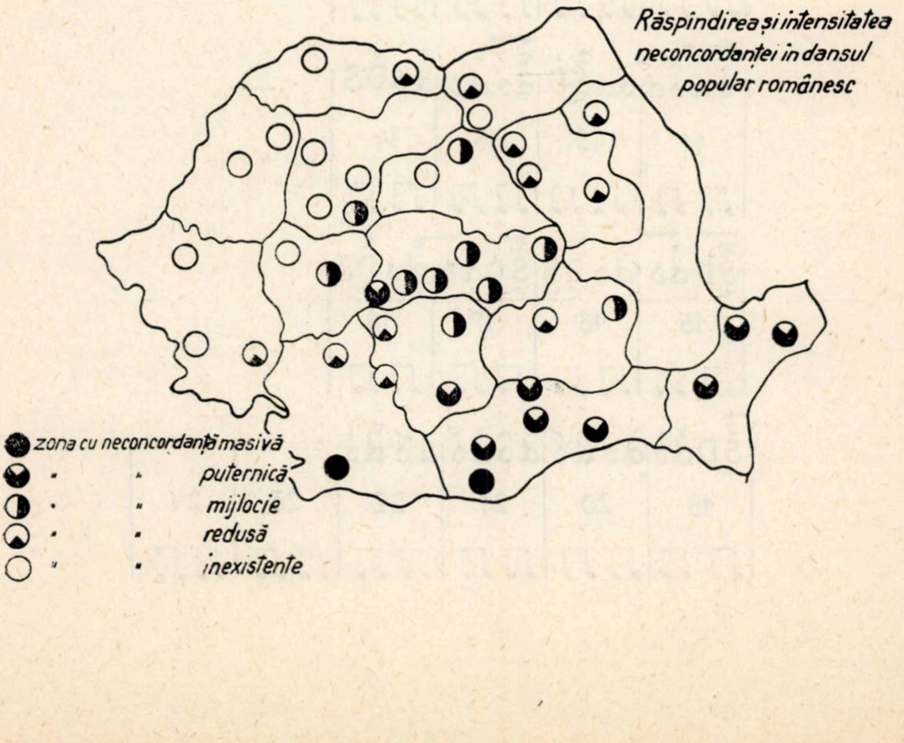
După părerea noastră, aici ar putea exista două cauze care acţionează simultan sau independent :

a) necesitatea de a recurge la alte mijloace de expresie pentru completarea atmosferei artistice a dansului, decît acelea obişnuite : ritm, mişcare, melodie şi strigătură. Aceasta se realizează prin suprapunerea diferită a elementelor citate, creîndu-se astfel poliritmia şi, mai mult decît atît, o compoziţie armonică superioară ;

b) complicarea conştientă a jocului pentru a-l face să atingă un grad mai înalt de virtuozitate tehnică. Într-adevăr, încălcarea dimensiunilor melodiei de către figura jocului creează dificultăţi de execuţie, pe care numai bunii jucători le pot rezolva.

În acest mod jocul, părăsind chenarul fix al frazei muzicale, îşi realizează cu mijloace interne unele puncte de sprijin, de ordin atît expresiv, cît şi tehnic. Ele constau în anumite elemente, celule sau motive cinetice, repetate de un anumit număr de ori, în jurul cărora se cristalizează aspectul plastic al întregii manifestări.

Cercetarea acestor factori, deocamdată la începutul ei, prezintă, credem, un real interes.


Răspîndirea şi intensitatea neconcordanţei în dansul popular românesc
● zona cu neconcordanţă masivă
◕ " " puternică
◑ " " mijlocie
◔ " " redusă
○ " " inexistente

Tabelul nr. 1

Neconcordanța în jocul popular românesc (%)

Zone	Sate	%	Zone	Sate	%
Dobrogea	Vulturul	36	Mărginime	Poiana	55
,,	Beștepe	33	,,	Săliște	25
Ialomița	Lupșani	25	,,	Rod	50
,,	Mitreni	43	,,	Sadu	22
Răcari	Cocioc	17	,,	Rășinari	29
București	Otopeni	20	,,	Tălmăcel	37
,,	Tamași	26	Sibiu	Veștem	26
,,	Buriași	20	Făgăraș	Bucium	11
,,	Ologeni	25	,,	Porumbacul	34
Vlașca	Clejani	27	,,	Viștea	10
Zimnicea	Zimnicele	44	,,	Cîrțișoara	10
,,	Frumoasa	52	Oravița	Naidaș	—
Alexandria	Poroschia	32	V. Bistrei	Obreja	—
Oltenia de Sud	Rîca	13	,,	Bucova	10
,, ,, ,,	Bîrca	56	Orăștie	Beriu	25
,, ,, ,,	Bechet	22	Tîrnave	Căpîlna	29
,, ,, ,,	Giubega	22	,,	Tătîrlaua	10
Vîlcea	Vîlcea sud	14	Perșani	Țînțari	22
Lotru	Mălaia	10	Bacău	Ceangăi	20
Vrancea	Vrancea	20	V. Mureșului	Aiud	—
Teleajen	Bătrîni	12	,,	Cîmpia Turzii	—
Muscel	Rucăr	15	,,	Ciunga	—
,,	Pucheni	17	,,	Măhăceni	—
,,	Malu cu Flori	20	,,	Ocolișel	—
,,	Nucșoara	6	Hunedoara	Pădureni	—
,,	Jugur	13	Arad	Sîmbăteni	—
,,	Furești	25	Bihor	Anșeu	—
,,	Aninoasa	15	,,	Așchileu	—
,,	Micești	10	Zalău	Avrig	—
Bran	Bran	18	Oaș	Moișeni	—
Trei Scaune	Valea Mare	19	Năsăud	Șanț	—
,, ,,	Voinești	10	Dornele	Crucea	—
,, ,,	Sita Buzăului	25	Huși	Ceplenița	—
,, ,,	Brețcu	19	Cîmpulung Mold.	Botuș	3
,, ,,	Mărtănuș	16	Cîmpulung Mold.	Pojorîta	16
,, ,,	Poiana Sărată	11	Bicaz	Bicaz	15
Mărginime	Gura Rîului	16	Toplița	Dumbrava	25
,,	Sibiel	30			
,,	Poplaca	25			
,,	Jina	22			

Datele cuprinse în acest tabel au fost extrase din lucrarea *Determinarea specificului în dansul popular românesc* de A. Bucșan, comunicare ținută în Institutul de etnografie și folclor.

Cu toate că asupra procentelor stabilite se pot păstra rezerve (așa cum recunoaște și autorul), totuși, în linii mari, ele ne dau o imagine destul de veridică.

Tabelul nr. 2

Jocuri neconcordante (grupate pe nr. de măsuri) *

Zone	Sate	Pe 3 măsuri	Alte măsuri impare							Măsuri pare				Măsuri incomplete							
			5	7	9	11	13	15	21	6	10	12	20	1½	2½	3½	4½	5½	6½	7½	8½
Dobrogea	Vulturu	4	1	1						1											1
Ialomiţa	Lupşani	3	2	1						1											
,,	Mitreni	2		1						2						1	1		1	1	
Bucureşti	Otopeni	3								1							1				
,,	Zurbaua	3	3							3	1	1						3			
Răcari	Ologeni	5	2									1					1		1		
Vlaşca	Clejani	5	1	1			1			1	1							2			
Zimnicea	Zimnicele	4	4	4	1					2											
,,	Frumoasa	2	1	4	6	1			1			4					1	1	1		
,,	Cervenia	4		2	2																1
Alexandria	Poroschia	5		3	1					2						1	1	1		1	1
Roşiori	Peretu	2	1	1						2	1										
Oltenia de S.	Bechet	2								1					1	1	1				
,,	Bîrca	5		3	13	1				1	1				1	1	1		1	1	1
Topliţa	Dumbrava	4	3	1	1					3	1				1						
Trei Scaune	Sita	6		1	1	1		1													
Vrancea	Vrancea	2			1		1		1	2				1							
Mărginime	Poiana	5																			
,,	Sibiel	6	1	1	1																
,,	Sadu	3	1												1	1	1				
Sibiu	Vestem	5	1										1								
Bran	Zărneşti	5								1	1						1				
Făgăraş	Porumbacu	3	1	1						1											
Perşani	Ţinţaro	5																			
Muscel	Jugur	5								1											

* Cifrele din coloane reprezintă numărul jocurilor neconcordante.

ASPECTS OF DIMENSIONAL NONCONCORDANCE IN RUMANIAN FOLK DANCE

The dimensional nonconcordance of dance figures with the musical phrase, a widespread phenomenon found in the dance repertory of many regions of our country, represents in Rumanian choreography a particularity of outstanding interest.

After a brief enumeration of the dimensional forms in which the superposing of the dance figure on the melody is shown, as illustrated in the graph, this study deals with the phenomenon of nonconcordance both as regards its degree of frequency in the country's different zones and the dimensional varieties of the dance figures.

From the annexed tables it will be seen that in the south of Rumania this phenomenon is more strongly represented, whereas in the north and west it becomes more and more reduced until it disappears completely.

The choreographic types in which nonconcordance is a basic feature are then examined.

In the final part a comparison is made with the dances in the neighbouring countries, showing that, according to the scanty information we possess, the same phenomenon also exists in the Balkan Peninsula; yet its frequency in Rumanian folk dancing entitles us to consider it as specifically Rumanian.

Its process of development may have internal causes of an expressive and technical nature.

Nè praizi
A JATE

SISTEMUL POPULAR DE CÎNTARE ACOMPANIATĂ VOCAL[1]

EUGENIA CERNEA
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

10-XII-1963

În verile anilor 1954—1955 am efectuat două culegeri de folclor muzical în comunele : Rudăria, Bozovici, Prilipeți și Dalboșeț din raionul Bozovici, regiunea Banat. Localitățile au fost alese pentru considerentul că din ele mai fusese cules folclor între anii 1921—1939 și anume de către folcloriștii Sabin Drăgoi, Tiberiu Brediceanu, Gheorghe Ciobanu, Tiberiu Alexandru, Nicolae Ursu, N. Lighezan ș.a., ale căror culegeri le-am folosit ca material comparativ, pentru a urmări evoluția cîntecului.

Aflîndu-mă în aceste sate, am fost surprinsă de practica muzicală de executare a cîntecelor populare românești cu acompaniament vocal, practică ce nu fusese pînă atunci cercetată în Institutul de folclor [2].

Transcriind și analizînd piesele înregistrate am putut face următoarele observații :

Sistemul popular de cîntare acompaniată vocal are la bază principiul armonizării. Această armonizare nu reprezintă un element insepa-

---

[1] Expunerea acestui sistem a constituit un capitol dintr-o lucrare mai mare, intitulată *Cîntecul liric din Valea Almăjului*, pe care am prezentat-o în febr. 1956, în cadrul ședințelor de comunicări științifice din Institutul de folclor.

[2] Prof. Tiberiu Alexandru, într-o culegere a sa, făcută în com. Banloc, rn. Deta, reg. Banat, în anul 1936, a înregistrat un singur cîntec executat în acest sistem de cîntare acompaniată vocal, *Bade, ochișorii tăi* (fgr. 5889 a). Mult timp prof. T. Alexandru nu a mai acordat nici o atenție practicii de cîntare acompaniată vocal, împămîntenită în satele bănățene, considerînd-o ca pe un fenomen accidental — nepotrivit folclorului românesc — datorat influenței de peste graniță și a muzicii culte. Interpretînd astfel cîntarea acompaniată vocal, după concepția folcloristică predominantă în perioada aceea, T. Alexandru nu a amintit nimic despre acest sistem în lucrarea sa *Muzica populară bănățeană* (Ed. Cercului Bănățenilor, București, 1942, 81 p.). Cîteva reflecții în legătură cu cîntarea acompaniată vocal a făcut în articolele sale : *Despre cîntăreții populari* („Revista de foclor", 4 (1958), p. 73—84) și *Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc* („Muzica", 3, 1959, p. 14—19). În aceasta din urmă, între altele, scrie : „Acest fel de cîntare pe mai multe voci, dezvoltat sub înrîurirea vădită a muzicii apusene, nu este cea mai potrivită înveșmîntare armonică a melosului popular românesc („Muzica", 3, 1959, p. 17).

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 3, p. 301—315, București, 1965

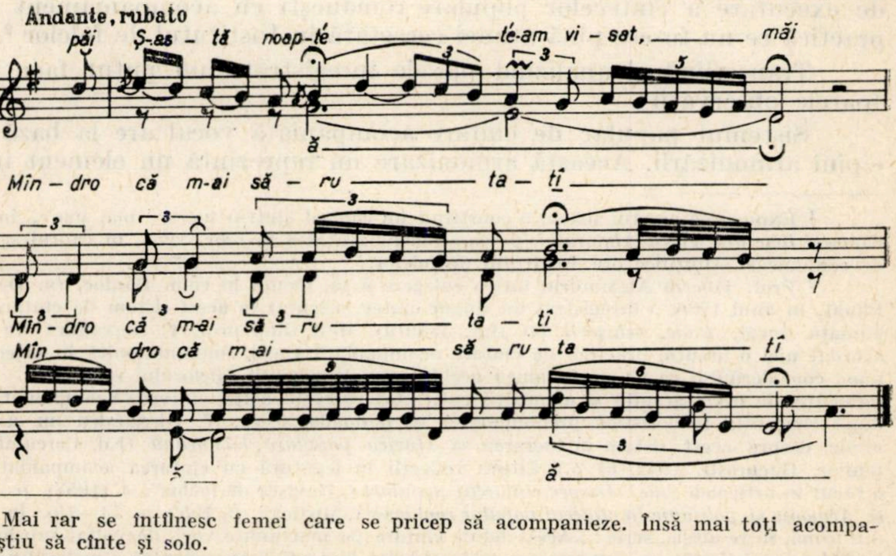
rabil al cîntecului liric almăjan, ci este adaptată la melodiile existente dinainte. Unul și același cîntec poate fi executat și cu acompaniamentul vocal și fără acompaniament.

Sistemul constă în aceea că melodia este cîntată de un solist, sau o solistă, iar o grupă de cîntăreți, de cele mai multe ori bărbați, acompaniază melodia prin note susținute [3]. Acest acompaniament joacă rolul de pedală armonică. De obicei armonia se schimbă la notele de sprijin [4]. Uneori vocile acompaniatoare fac pauze între aceste note de sprijin, alteori ele mențin armonia notelor de sprijin precedente. Îndeobște începutul frazelor muzicale sună fără acompaniament, iar vocile intră la notele de sprijin, uneori în același timp cu solistul, alteori cu o optime mai tîrziu, acompaniind fraza pînă la sfîrșit.

Toate colectivele de cîntăreți întîlnite cîntă pe aceleași principii de cîntare cu acompaniament. Totuși, oarecare deosebire de ordin exterior diferențiază întrucîtva maniera lor de execuție. Unii acompaniatori intră la notele de sprijin cu sau fără cuvinte pe vocalele *o*, *e*, *a*, sau de cele mai multe ori pe o vocală care sună oarecum între acestea trei. În felul acesta cîntă majoritatea colectivelor, cu diferența că la unele dintre ele predomină acompaniamentul fără text, cu pedale lungi, iar la altele acompaniamentul cu text, care intră în mijlocul frazei, uneori chiar la mijlocul cuvîntului. În cazul din urmă, pronunțarea silabelor coincide. În cîntecul de mai jos, primul și ultimul rînd melodic sînt acompaniate fără text. Rîndul din mijloc este acompaniat cu text.

fgr. 14588 a

Com. Bozovici, rn. Bozovici
Inf. Vior Cealma, 18 ani — solist
Stanciu Petre — acompaniator, 1955


Andante, rubato
păi Ş-as - tă noap-te ——— te-am vi - sat, ——— măi
ă
Mîn - dro că m-ai să - ru ——— ta — tî ———
Mîn - dro că m-ai să - ru ——— ta — tî
Mîn ——— dro că m-ai ——— să - ru - ta ——— tî
ă ———

---

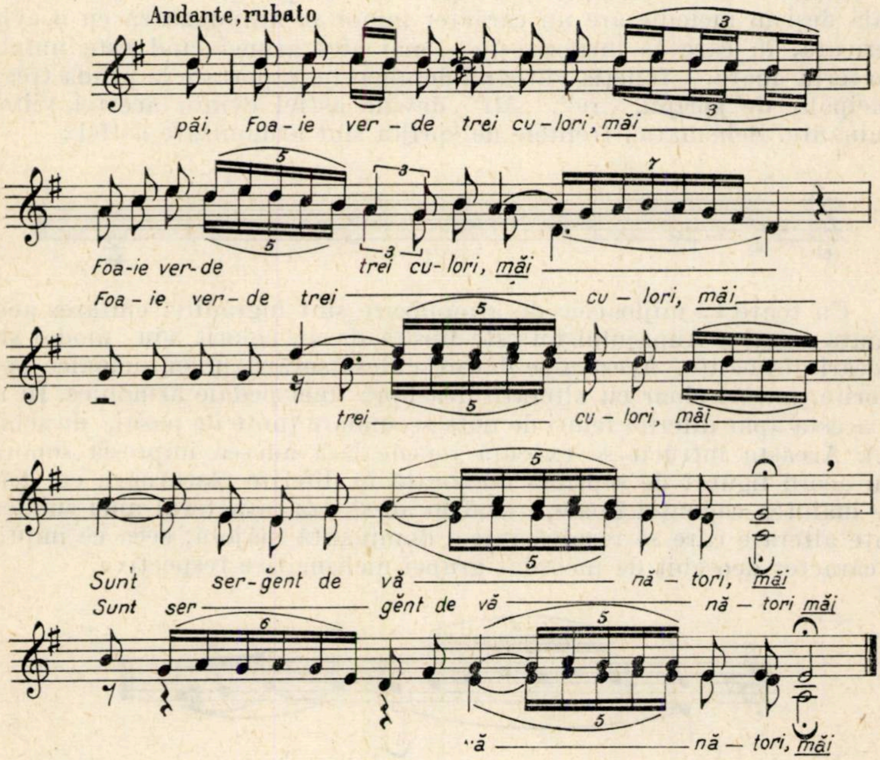
[3] Mai rar se întîlnesc femei care se pricep să acompanieze. Însă mai toți acompaniatorii știu să cînte și solo.

[4] Numim trepte de sprijin acele trepte care apar în melodie ca piloni susținători ai structurii modale a cîntecului dat, acele trepte în care se conturează încetul cu încetul trăsăturile caracteristice ale viitoarelor trepte funcționale : tonici, dominante etc.

Alte colective cîntă întrucîtva diferit. La acestea, începutul frazelor, uneori chiar primele fraze, se execută în unison, adică melodia este executată de toţi cîntăreţii împreună, acolo unde alte colective lasă pe solist singur. Vocile acompaniatoare se despart de melodia solistică la notele de sprijin. Colectivul de cîntăreţi vîrstnici s-a exersat întratîta să cînte împreună, încît chiar şi melismele (prin care se deosebesc cel mai mult cîntăreţii unul de altul) sînt cîntate la unison sau în terţă. În cîntecul ce urmează vocile se despart de abia la cadenţa celui de-al doilea rînd melodic. La grupele melismatice din rîndurile melodice 3, 4 şi 5 se observă execuţia la terţă.

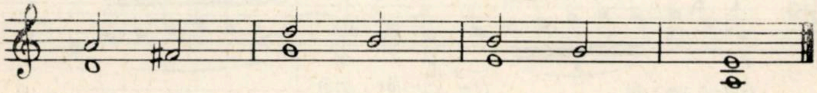
fgr. 14599 a

Com. Rudăria, rn. Bozovici
Inf. Dumitru Popovici, 35 ani — solist
Sîrbu Lazăr, 29 ani — acompaniator, 1955

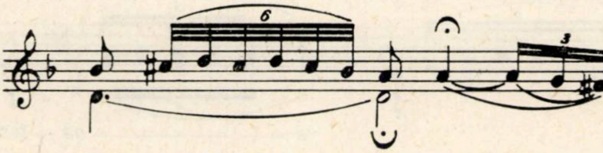

Andante, rubato
păi, Foa - ie ver - de trei cu - lori, măi
Foa-ie ver-de trei cu- lori, măi
Foa - ie ver - de trei cu - lori, măi
trei cu - lori, măi
Sunt ser-gent de vă nă - tori, măi
Sunt ser gent de vă nă - tori măi
vă nă — tori, măi

De obicei vocile acompaniază numai în cadrul unui ambitus de octavă. Cu privire la aceasta e interesant de remarcat refuzul informatorului Nicolae Pruniş (care are o voce gravă) să acompanieze pe Iustina Peţa (ambii din Rudăria) pe motiv că Iustina are un glas „prea înalt". El a recomandat în acest scop pe Gheorghe Şorican, care are o voce de tenor. Acompaniind-o pe Iustina Peţa, Gheorghe Şorican cîntă în registrul său acut, în așa fel încît intervalul dintre voci să nu întreacă ambitusul de octavă (vezi fgr. 14 562 a).

Principiul armonizării este simplu, dar are particularitățile sale. Astfel, se folosesc numai treptele I, IV, II și V (socotind în raport cu prima treaptă principală de sprijin a structurii modale alternative)[5], dar folosite numai în așa fel încît să dea impresia de acorduri în stare directă (cu rare excepții)[6]. Întrucît cîntarea este de cele mai multe ori pe două voci, vocile de acompaniament păstrează caracterul de bas atît prin funcțiile sale armonice cît și prin mișcarea melodică. O particularitate evidentă a acestei armonizări constă în aceea că deși structura modală a cîntecelor este alternativă, melodia avînd în prima parte a strofei melodice un caracter major iar în încheiere un caracter minor, acompaniamentul melodiei are în întregime un caracter major, iar acesta este raportat numai la prima treaptă principală de sprijin „re". În felul acesta, finala deși în melodie are un caracter minor se armonizează cu o cvintă inferioară, în care se întrezărește — mai ales atunci cînd este umplută cu o terță mare — funcția viitoarei dominante, raportate la prima treaptă principală de sprijin, „re". „Mi" devine astfel cvinta acestei viitoare dominante. Schematic, treptele de sprijin sînt armonizate astfel:



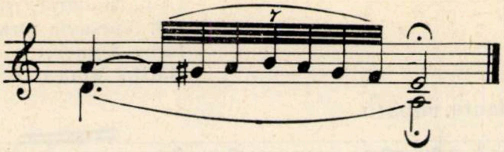
Cu toate că mijloacele de armonizare sînt îngrădite, cîntarea acompaniată vocal a Almăjului nu este lipsită de un colorit viu modal și de oarecari disonanțe. Acestea se datoresc desfășurării liniei melodice bogat înflorite, uneori chiar cu alterații deasupra unei pedale armonice. În modul acesta apar diferite feluri de note secundare (note de pasaj, de schimb etc.). Aceasta întrucît se execută repede lasă adesea impresia sonoră a unui acord figurat de septimă micșorată în diferite răsturnări, cu deosebire înaintea cadenței finale, avînd în acest caz caracterul unei subdominante alterate care se rezolvă într-o dominantă majoră, ceea ce imprimă un caracter deosebit de încordat grupei melismatice respective.



---

[5] Într-un studiu anterior, intitulat *Contribuții la studiul modurilor în cîntecul popular românesc din Bihor și Valea Almăjului* m-am ocupat de structura modală alternativă în evoluția sa. Una din trăsăturile caracteristice ale acestei structuri modale este aceea că desfășurarea strofei melodice în cea mai mare parte a sa are un caracter major, iar cadența de încheiere are un caracter minor.

[6] Se întîlnesc și cazuri în care acompaniatorul, avînd voce înaltă, trece la octava superioară unele fragmente de cadență. Astfel vocile se încrucișează, acompaniamentul apărînd deasupra vocei solistice.

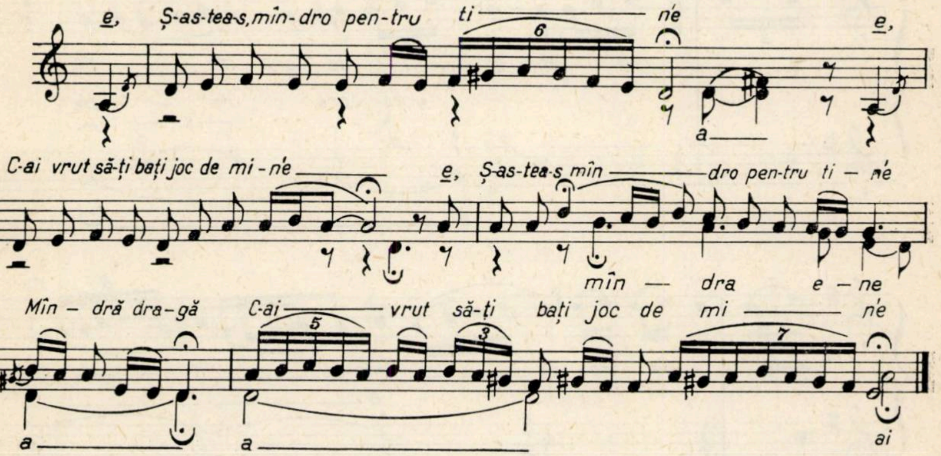


Aşa sînt cadenţele refrenului „Ş-astea-s, mîndro, pentru tine", la care observăm de asemenea un colorit viu în armonizare.

Primul rînd melodic este minor, cu cvarta alterată, iar cadenţa este armonizată în major.

fgr. 14593 c

Com. Prilipeţi, rn. Bozovici
Inf. Mariţa Balaci, 25 ani — solistă
Iosif Şuvăţ — acompaniator, 1955


e, Ş-as-tea-s, mîn-dro pen-tru ti — ne e,
6
a
C-ai vrut să-ţi baţi joc de mi-ne e, Ş-as-tea-s mîn — dro pen-tru ti — ne
mîn — dra e — ne
Mîn — dră dra-gă C-ai — vrut să-ţi baţi joc de mi — ne
5
3
7
a
a
ai

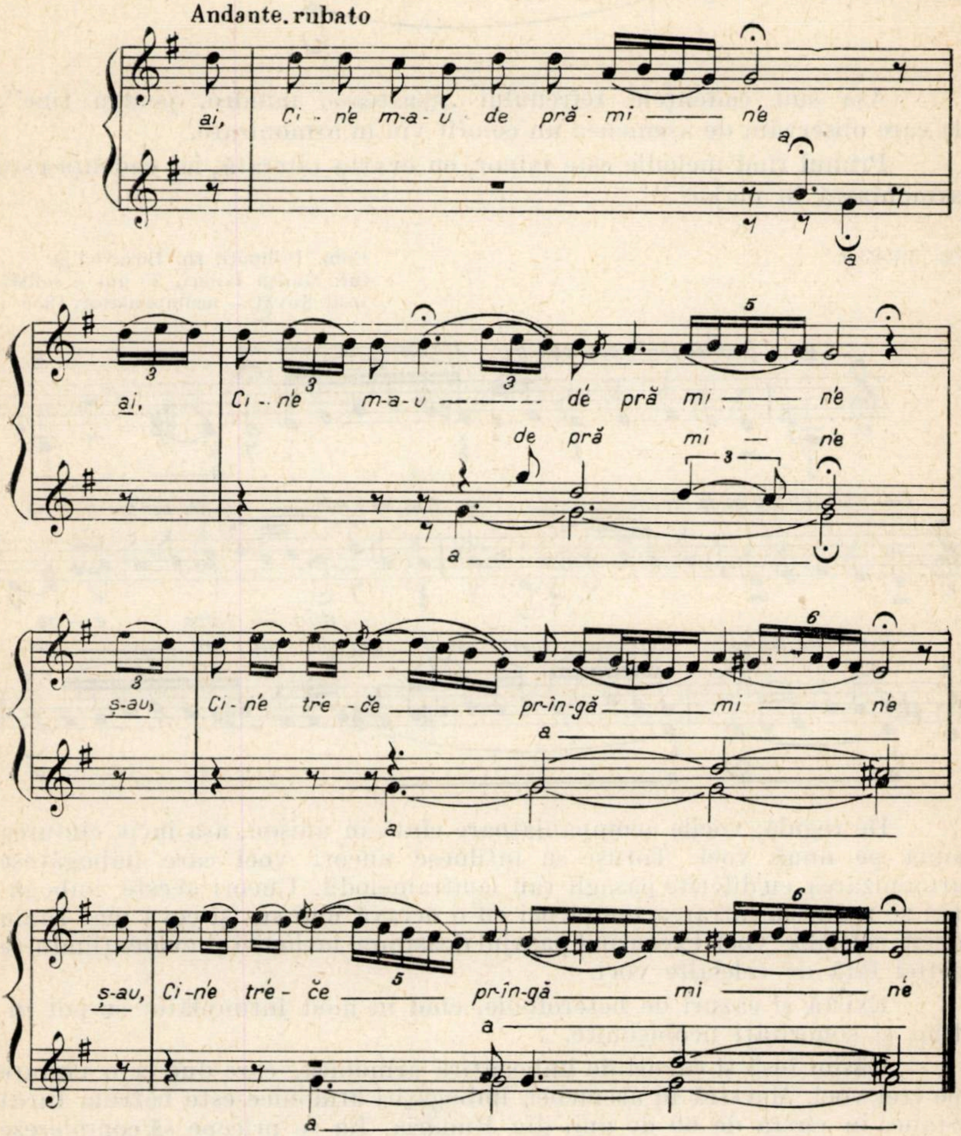
De regulă, vocile acompaniatoare cîntă în unison, aşa încît cîntarea sună pe două voci. Totuşi se întîlnesc uneori voci care îmbogăţesc armonizarea cu diferite pasagii sau contramelodii. Uneori aceste îmbogăţiri se reduc la intrarea unor voci cu o octavă mai sus şi ceva mai tîrziu decît celelalte voci executînd pasajul deasupra melodiei şi evidenţiindu-se astfel faţă de celelalte voci.

Există şi cazuri de heterofonie, cînd în mod întîmplător se pot întîlni şi sonorităţi neobişnuite.

Găsim însă şi cazuri de îmbogăţire armonică, care duc la o cîntare pe trei voci. Maestră în asemenea îmbogăţiri armonice este bătrîna Iurca Stanca în vîrstă de 60 de ani, din Rudăria. Ea se pricepe să completeze cu terţe vocile exterioare ale acordurilor, executîndu-le între voci, sau deasupra melodiei solistice. În afară de aceasta, ea se pricepe să lege între ele notele armonice prin note de pasaj. În cîntecul de mai jos se pot observa acestea în special la cadenţele rîndurilor melodice 2, 3 şi 4.

fgr. 14598 a

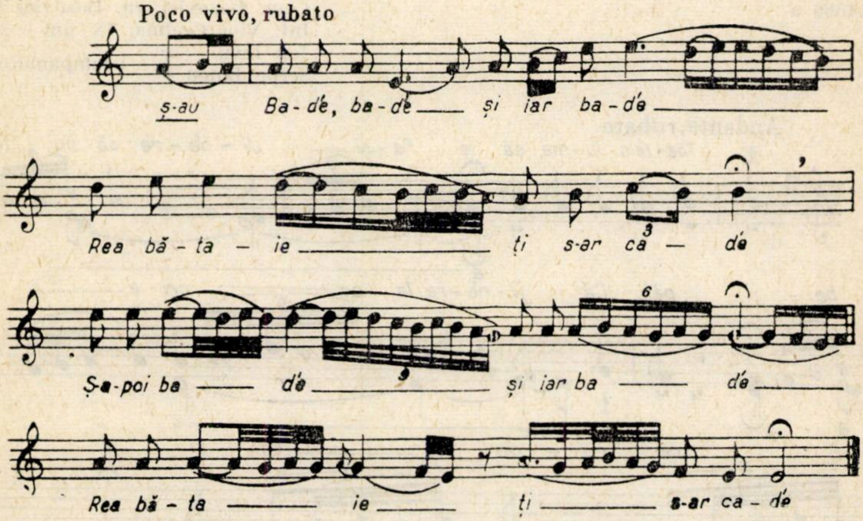
Com. Rudăria, rn. Bozovici
Inf. Vărsavia Dragotă, 29 ani — solistă
Iurca Stanca, Marița Munea — acompaniatori, 1955.


Andante. rubato
ai, Ci - ne m-a - u - de pră - mi — ne
a
a
ai, Ci - ne m-a - u — de pră mi — ne
de pră mi — ne
a
ș-au, Ci - ne tre - ce — pr-în-gă — mi — ne
a
a
ș-au, Ci-ne tre - ce — pr-în-gă — mi — ne
a
a

Practica îndelungată a armonizării cîntecelor a intrat în gîndirea muzicală a oamenilor. Cînd cîntă un singur cîntăreț și cîntă deci numai melodia, adesea el nu este mulțumit de efectul sonor. Dar nu toate cîntecele le consideră ei bune de acompaniat. Sînt cîntece despre care ei socotesc că „nu sînt bune de cîntat" cu acompaniament. Dacă vom analiza un asemenea cîntec socotit ca nepotrivit pentru a fi acompaniat, vom observa că el are altă structură modală, decît cea obişnuită, adică altă structură decît cea alternativă. Minorul, cu care începe cîntecul, face să le fie mai dificilă armonizarea. Aşa este cîntecul *Bade, bade, şi iar bade*, a cărui origine este evident nebănăţeană.

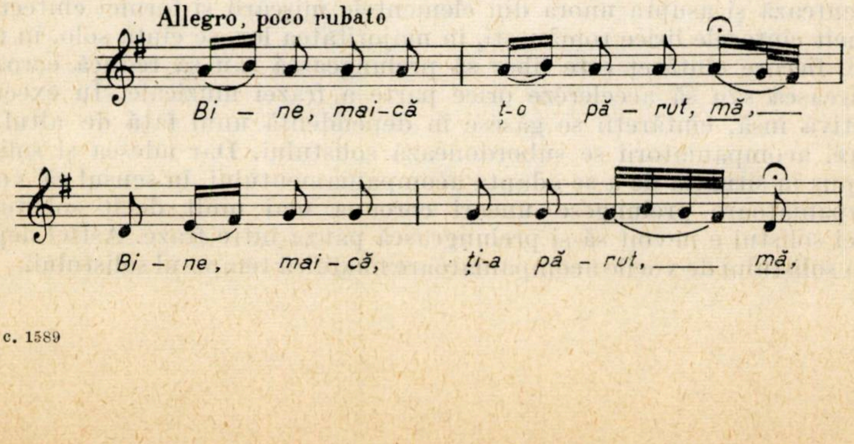
Mgr. 14562 c

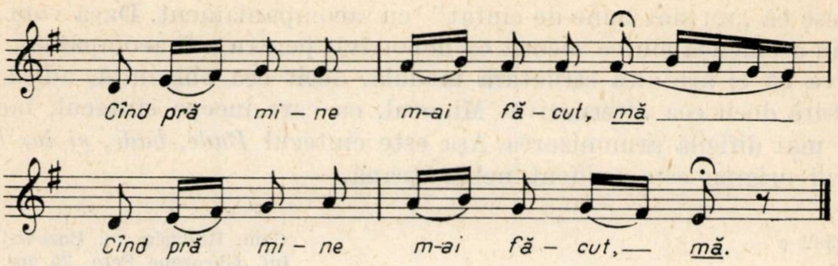
Com. Rudăria, rn. Bozovici
Inf. Gheorghe Peţa, 25 ani, 1955


Poco vivo, rubato
Şau Ba - de, ba - de şi iar ba - de
Rea bă - ta - ie ţi s-ar ca — de
Ş-a-poi ba de şi iar ba de
Rea bă - ta ie ţi s-ar ca - de
3
6
9

Tradiţia armonizării cîntecului popular a început să influenţeze şi asupra construcţiei melodice a cîntecului. Ne putem convinge de aceasta, dacă comparăm cele două variante care urmează : la primul exemplu cadenţa celui de al doilea rînd melodic este pe „re", iar la al doilea exemplu este pe „fa diez" :

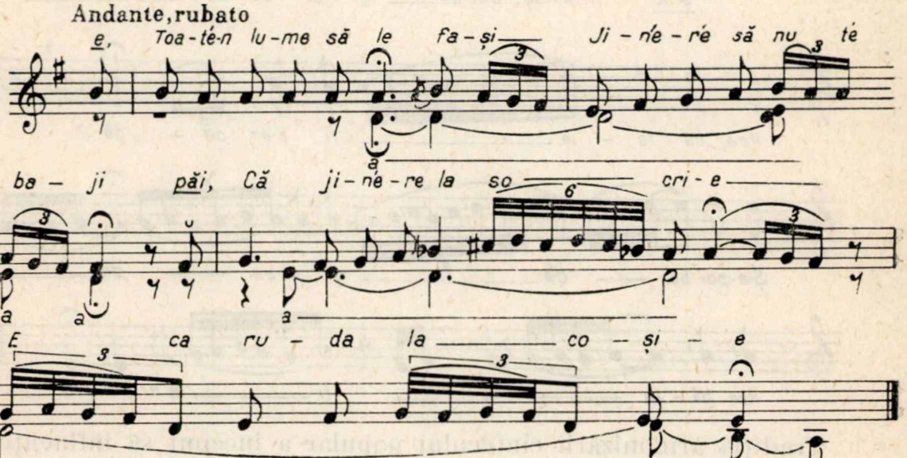
Nicolae Ursu : CÎNTECE ŞI JOCURI DIN VALEA ALMĂJULUI (Banat), p. 101


Allegro, poco rubato
Bi — ne, mai-că ţ-o pă - rut, mă,
Bi - ne, mai - că, ţi-a pă - rut, mă,


Cînd pră mi – ne m-ai fă – cut, mă
Cînd pră mi – ne m-ai fă – cut, — mă.

fgr. 14586 a

Com. Bozovici, rn. Bozovici
Inf. Vior Cealma, 18 ani — solist
Ion Ieva
Șerpe Iancu } — acompaniatori


Andante, rubato
e, Toa-té-n lu-me să le fa-și— Ji-ńe-ŕe să nu té
ba – ji păi, Că ji-ńe-re la so— cri-e—
E ca ru – da la — co – și – e
a
3
6

Cadența obișnuită a primei sau a primelor două fraze pe „re" se înlocuiește prin cadența pe „fa diez", întrucît presupune în acompaniament pe „re". Cu alte cuvinte, treapta principală de sprijin continuă să fie prezentă în cadență, numai că de data aceasta în acompaniament.

Într-o oarecare măsură sistemul de cîntare acompaniată vocal influențează și asupra unora din elementele mișcării și formei cîntecului. Întrucît cîntecele lirice românești, în majoritatea lor, se cîntă solo, în mod firesc, fiecare cîntăreț este liber să prelungească sau să reducă coroana, să rărească sau să accelereze orice parte a frazei muzicale. În execuția colectivă însă, cîntăreții se găsesc în dependență unul față de altul. În genere, acompaniatorii se subordonează solistului. Dar adesea și solistul este pus în situația de a se adapta acompaniamentului, în sensul că vocile acompaniatoare prelungesc uneori coroana mai mult decît solistul și atunci solistul e nevoit să-și prelungească pauza între fraze. Astfel dependența solistului de vocile acompaniatoare modifică tempo-ul solistului.

Analizînd toate aceste piese muzicale putem trage în primul rînd concluzia că sistemul de cîntare acompaniată vocal este o realitate muzicală a satelor almăjene din care ele au fost culese.

Este dificil a se preciza în momentul de față limitele teritoriale între care s-a răspîndit acest mod de a cînta. În afară de înregistrările de cîntare acompaniată vocal, făcute de mine în comunele Bozovici, Rudăria, Dalboşeţ şi Prilipeţi şi de cîntecul înregistrat în 1936 de T. Alexandru (fgr. 5889 a) s-a mai adăugat un singur cîntec (cîntec bekiresc, mg. 1048 a) înregistrat în Bucureşti, 1957, de către Z. Suliţeanu, de la o grupă de cîntăreţe din comuna Borlovenii Vechi, rn. Bozovici, reg. Banat.

În cîteva cercetări ulterioare tangenţiale am obţinut informaţii referitoare la practicarea acestui sistem de cîntare şi în comunele bănăţene Slatina-Nera, Comorîşte, rn. Oraviţa, Marga, Ohaba-Bistra, Iaz, Cireşa, Bucoşniţa, Ciuta, Zăgujeni, Obreja, Ohaba-Mîtnic şi Sacul, rn. Caransebeş.

Cîteva mărturii din trecut asupra acestui sistem de cîntare vin să întărească constatările noastre actuale.

În 1910, Béla Bartók a înregistrat în com. Sînnicolaul Mare un cîntec astfel executat, pe care l-a publicat în lucrarea sa *Népzenék és a szomoszéd népek népzenéje* [Muzica noastră populară şi muzica populară a popoarelor vecine], ,,Népszerii Zenefuzetek'', 2 szam, Budapesta, 1934, p. XXI. În româneşte se află în : Bartók Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular*, Bucureşti, ESPLA, 1954, p. 203—204. Lipsa comentariului asupra modului de execuţie colectivă a cîntecului a făcut ca fenomenul acompanierii vocale pe care îl prezintă să treacă neobservat, cu atît mai mult cu cît textul era trecut doar sub vocea solistică, iar notele de pe cel de-al doilea portativ, neavînd text sau vreo indicaţie, se putea crede că au fost executate de un instrument. Într-o altă lucrare a sa, care din păcate ne-a parvenit cu multă întîrziere, (Béla Bartók and Albert B. Lard, *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York, Columbia University Press, 1951, p. 72) B. Bartók scrie : ,,Românii cultivă în mod spontan cîntecul armonic doar în comuna Sînnicolaul Mare, probabil în urma unei înrîuriri sîrbeşti''. De aici deducem, de pe o parte, că melodia la care ne-am referit mai sus era, într-adevăr, executată în sistemul de cîntare acompaniată vocal, iar pe de altă parte faptul că B. Bartók nu a cunoscut larga răspîndire a acestui sistem în Banat.

În broşura sa *Nunta în Almăj*, publicată în 1939, profesorul Nicolae Ursu deşi nu notează decît melodia condusă de solist, descrie acest procedeu : . . . ,,Nu peste mult timp s-aude în stradă o melodie impresionantă intonată în toiul nopţii de un grup de femei şi bărbaţi din partea mirelui. Versul prim este condus de Viorica Boloantă, iar la repetiţie acompaniamentul armonic îl susţin îndeosebi bărbaţii mai toţi cu voci alese şi pătrunzătoare''.

De această problemă s-a interesat cu mai mult de treizeci de ani în urmă şi cercul de studii de pe lîngă revista ,,Vrerea'' din Timişoara.

La îndemnul revistei s-au făcut cercetări în vreo zece puncte diferite ale Banatului, în munţi, la deal, la şes şi pe Dunăre, cercetări în urma cărora s-a făcut constatarea că sistemul popular de cîntare acompaniată vocal este răspîndit în tot Banatul cu oarecari diferenţieri neesenţiale [7].

Desigur, nu este posibil ca o asemenea tradiţie să-şi fi mărginit apariţia şi dezvoltarea numai în cadrul cîtorva comune. Ea trebuie să fi cuprins în întregime teritoriul pe care oamenii au trăit în acelaşi condiţii, în vremea cînd a luat naştere sistemul de cîntare acompaniată vocal. Informatorul Iosif Şuvăţ, de 50 de ani, din Prilipeţi, ne spune : „Şi pe la Caransebeş se cîntă aşa. Pe tot Banatu aşa sî cîntă".

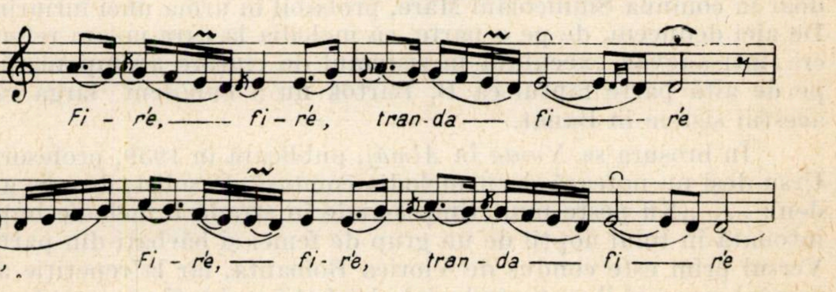
Cunoscînd toate acestea, se naşte în mod firesc întrebarea : Cînd a apărut acest sistem popular de cîntare acompaniată vocal ? Este greu de precizat vremea apariţiei acestui sistem, dar însăşi existenţa lui în diferite sate ale Văii Almăjului ne duce la concluzia că nu poate fi vorba de un fenomen nou, ci că aceasta reprezintă rezultatul unei practici îndelungate a unui întreg şir de generaţii almăjene. Aceeaşi concluzie se poate trage şi din cuvintele informatorului Iosif Şuvăţ din comuna Prilipeţi. „Pe la noi nu cîntă oamenii de unul singur. Cîntă dacă sînt 3 — 4. Şi 10 cîntă dacă sînt împreună. Din bătrîni se cîntă aşa. . ."

Care sînt izvoarele acestui sistem ?

În Banat este cunoscut un sistem de cîntare antifonică ce se practică în cadrul ceremonialului de înmormîntare. Sistemul de cîntare acompaniată vocal îşi poate avea oare rădăcina în acest sistem de cîntare antifonică ? Să vedem în ce constă acest sistem : Avem în faţă melodia cîntecului „de petrecut", *Fire, fire, trandafire. . .* Aceasta se execută în a treia zi a ritualului [8].

Mgt. 1044 a
Culeg. P. Carp, A. Sachelarie,
Z. Suliţeanu şi I. Brumaru

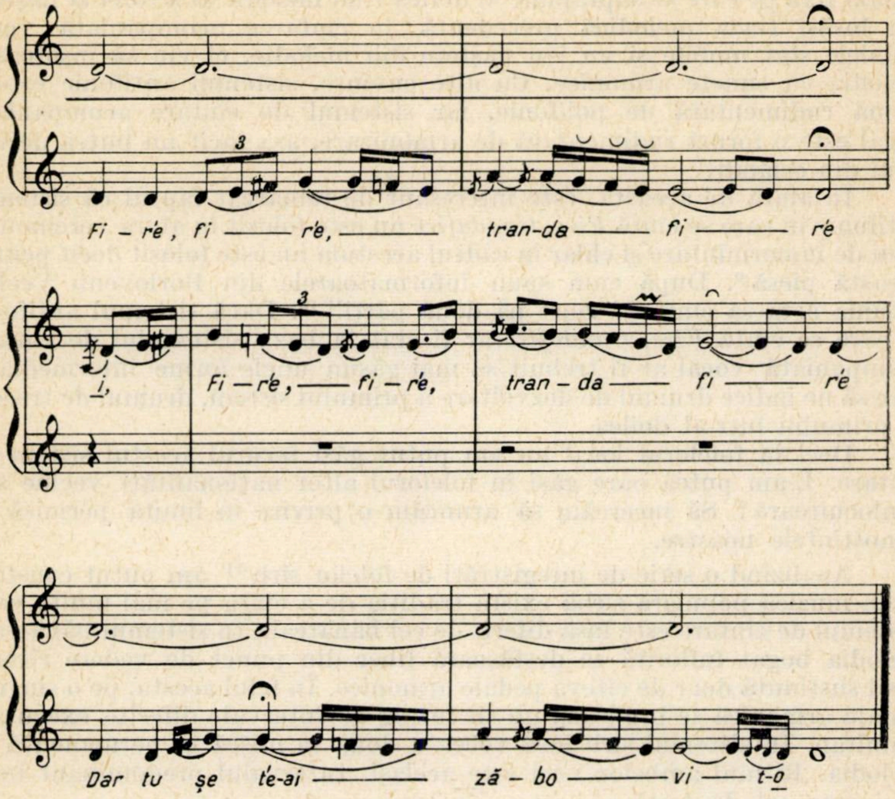
Com. Borlovenii Vechi, rn. Bozovici
Inf. Maria Bănuş, 37 ani, Maria David, 54 ani, P. Bănuş, 40 ani, M. Imbriescu, 55 ani, F. Imbriescu, D. Carabea, 1957.


Fi - re, — fi - re, tran-da — fi — re
ie, Fi - re, — fi - re, tran - da — fi — re

---

[7] Rezultatele cercetărilor făcute n-au putut să vadă lumina tiparului. Contactul nemijlocit cu aceste manuscrise încă nu mi-a fost posibil.

[8] Vezi fişele de mg. nr. 1044 a şi b şi nr. 1045 a, întocmite de Z. Suliţeanu.


Fi – re, fi — re, tran-da — fi — re
i, Fi – re, — fi – re, tran – da — fi — re
Dar tu şe te-ai — ză – bo — vi — t-o

După cum vedem, strofa melodică este compusă din două rînduri melodice : A şi B. Atît cadenţa interioară, adică a lui A, cît şi cea finală, a lui B, se încheie pe acelaşi sunet, pe „re" (Primul rînd melodic se repetă numai în prima strofă melodică, în toate celelalte strofe următoare el se execută cîte o singură dată). Informatoarele s-au împărţit, după tradiţie, în două grupuri egale. Grupul întîi execută primul rînd melodic, A. După ce acesta a atacat sunetul de încheiere a cadenţei, „re" (sunet pe care îl menţine apoi neschimbat, ca pe un ison, în tot decursul frazei următoare), grupul al doilea intră cu rîndul melodic B. Ambele grupe se contopesc la cadenţa finală pe sunetul „re" pe care îl prelungesc printr-o coroană susţinută.

Între aceste două sisteme — sistemul antifonic şi cel de cîntare acompaniată vocal — sînt însă diferenţe esenţiale : în timp ce în sistemul antifonic cele două voci sînt susţinute de două grupuri de cîntăreţi, egale în importanţă, ambele purtătoare ale melodiei, în sistemul de cîntare acompaniată vocal purtătorul melodiei este numai solistul, în timp ce acompaniamentul susţinut de un număr nelimitat de cîntăreţi este subordonat melodiei, o deserveşte. În vreme ce în sistemul antifonic pedala fixă pe care se suprapune al doilea rînd melodic al strofei ia naștere din însăși fraza melodică precedentă, în cîntarea acompaniată vocal pedalele sînt mobile și nu iau naștere din melodie, ci vin să însoțească melodia cu sunete armonice. Cu alte cuvinte, sistemul antifonic este o formă rudimentară de polifonie, iar sistemul de cîntare acompaniată vocal este o formă rudimentară de armonizare, așa încît nu putea deriva unul din celălalt.

În afară de aceasta, este interesant de remarcat faptul că sistemul antifonic în care se cîntă *Fire, trandafire* nu este folosit în afara ceremonialului de înmormîntare și chiar în cadrul acestuia nu este folosit decît pentru această piesă [9]. După cum spun informatoarele din Borlovenii Vechi: ,,Numa ăsta să cîntă la mort pă două părți'' [10]. Dacă sistemul antifonic în care se cîntă *Fire, trandafire* ar fi stat la baza sistemului de cîntare acompaniată vocal ar fi trebuit să mai găsim unele forme intermediare, care să ne indice drumul de dezvoltare a primului sistem, drumul de trecere al primului într-al doilea.

Deci în folclorul local nu am putut găsi izvorul acestui sistem de cîntare. L-am putea oare găsi în folclorul altor naționalități vecine sau conlocuitoare? Să încercăm să aruncăm o privire în limita permisă de cunoștințele noastre.

Analizînd o serie de înregistrări de folclor sîrb [11] am putut constata că în muzica populară sîrbă există tradiția de a cînta pe mai multe voci. Sistemul de cîntare este însă diferit de cel bănățean. În sistemul bănățean, melodia bogat înflorită se desfășoară liber din punct de vedere ritmic, fiind susținută doar de cîteva pedale armonice. În felul acesta, pe o singură pedală armonică se brodează un șir întreg de intervale diferite executate simultan. În sistemul sîrb însă vocea a doua se mișcă în permanență cu melodia. Ritmul ambelor voci este același. Intervalul predominant între voci este cel de terță.

Și mai puțin asemănătoare sînt formele polifonice ale muzicii populare din Bosnia și Herțegovina [12]. Este suficient să amintim că în aceste forme polifonice intervalele cel mai des întîlnite între cele două voci sînt secunda mare, secunda mică și terța mică.

Nici polifonia populară din Alpii Austriaci nu pare a fi înrudită cu sistemul bănățean. În formele polifonice austriace pe două, trei, patru, cinci și șase voci predomină terțele și sextele paralele [13].

Care sînt atunci izvoarele acestui sistem de cîntare acompaniată vocal, de ce în unele regiuni ale țării se cîntă astfel, iar în altele se cîntă numai pe o singură voce? Deocamdată nu avem suficiente date pentru a putea da un răspuns mulțumitor. Se pot face doar unele presupuneri. În orașele bănățene, încă din veacul al XVIII-lea, puterea austriacă a început să colonizeze îndeosebi meseriași. O dată cu aceștia au început să apară în orașe coruri cu repertoriu laic [14]. În același timp s-au organizat și coruri bisericești care executau, firește, lucrări religioase. Adesea însă unul și același cor îndeplinea ambele funcții. Mai tîrziu au început să se organizeze asemenea coruri și pe la sate. Puterea austriacă făcea unele cheltuieli pentru ridicarea nivelului cultural în special în regiunile de graniță cu scopul de a întări corpurile de grăniceri români. Pe de altă parte, intelectualitatea română progresistă ducea o luptă înflăcărată pentru a trezi și a întreține conștiința națională a românilor în vederea luptei de eliberare națională. Aceste împrejurări stau la baza ridicării nivelului cultural, în genere și muzical, în special, al satelor bănățene [15].

---

[9] Aceeași grupă de cîntărețe execută alte cîntece ce aparțin ritualului de înmormîntare (vezi mg. 1045 b, c, 1046 a, b și 1047 d) în care nu mai apare nici un element antifonic.

[10] Vezi fișa de mg. 1044 a și b și 1045 a.

[11] Înregistrări făcute în București în anul 1949 de la o grupă de cîntăreți din comuna Soca, rn. Ceacova, reg. Banat, fg. 4101–4137.

[12] Cvjetko Rihtman, *Les formes polyphoniques dans la musique populaire de Bosnie et d'Herzegovine* [Formele polifonice în muzica populară din Bosnia și Herțegovina], în ,,Journal of the International Folk Music Council'', IV (1952), p. 30–35.

[13] Viktor Korda, *Genuine Folk Polyphony in the Austrian Alps* [Polifonie populară austriacă în Alpii Austrieci], în ,,Journal of the International Folk Music Council'', IX (1957), p. 9

Sătenii bănățeni au putut veni în contact astfel cu diferite sisteme de cîntare pe mai multe voci. Acestea puteau fi sistemele cunoscute în muzica cultă și sistemele cunoscute în muzica populară a naționalităților conlocuitoare. Dar nici unul din aceste sisteme nu putea fi aplicat întocmai la cîntecele lirice bănățene. Ritmul liber al cîntecului bănățean, melismatica bogată nu putea fi încorsetată în nici una din aceste forme. Cîntecul își cerea un sistem propriu germinat de specificul său. Cîntînd în coruri țăranii bănățeni și-au obișnuit auzul cu sonoritățile verticale, au învățat să le cînte și să le aprecieze. O asemenea practică muzicală a putut să le trezească gîndirea armonică, împingîndu-i prin aceasta la armonizarea propriilor lor cîntece [16]. Drumul către aceasta și l-au găsit singuri. Această părere ne este întărită și de faptul că în cea mai mare parte acompaniatorii se recrutează dintre bărbați iar, după cum se știe, vechile coruri bănățene erau în special coruri bărbătești.

Prin urmare, din înregistrările de cîntece lirice pe care le avem executate în sistemul de cîntare acompaniată vocal, ne putem convinge de următoarele : în primul rînd de faptul neîndoielnic al existenței sistemului de cîntare acompaniată vocal; în al doilea rînd de faptul că principiul acestui sistem de cîntare constă într-o armonizare a melodiei cîntecului popular, iar acest principiu este unitar pentru toate colectivele întîlnite în satele almăjene. Asupra manierei de execuție se pot face o serie de observații : a) acompaniamentul se cîntă cu sau fără text; b) vocile de acompaniament intră la prima treaptă de sprijin, care apare în melodia solistică sau încep în unison cu solistul și se despart la această treaptă de sprijin ; c) acompaniamentul se execută într-un ambitus de octavă, de obicei dedesubtul melodiei, dar uneori se pot întîlni fragmente scurte executate și deasupra ei.

---

[14] Dintre primele coruri sînt acelea din Lugoj și Chizătău. În anul 1906 în Banat existau 80 de coruri.

[15] Sînt cunoscute rezultatele activității unor muzicieni bănățeni de seamă, care au creat în 1922 ,,Asociațiunea corurilor și fanfarelor române din Banat".

[16] Nu este însă exclusă posibilitatea ca sistemul popular de cîntare acompaniată vocal să fie mai vechi decît aceste coruri.

Principiul armonizării are următoarele particularități : a) sînt folosite numai treptele I, IV, II și V (socotind în raport cu prima treaptă principală de sprijin a structurii modale alternative) ; b) vocile de acompaniament au caracter de bas ; c) structura modală a cîntecelor este alternativă, iar acompaniamentul are în întregime un caracter major raportîndu-se numai la prima treaptă principală de sprijin. Astfel finala, deși în melodie are un caracter minor, se armonizează cu o cvintă inferioară în care se întrezărește funcția viitoarei dominante raportată la prima treaptă principală de sprijin „re" ; d) numai la melodiile ce nu au această structură modală se poate întîlni finala executată la ambele voci la unison ; e) deși rudimentară, armonizarea nu este lipsită de un colorit viu modal și de unele disonanțe. Astfel, cadența finală lasă adesea impresia unei subdominante alterate, uneori fraza melodică minoră a melodiei este acompaniată în major ; f) îmbogățirea acompaniamentului se obține prin divizarea unităților ritmice ale acompaniamentului la unele voci în timp ce celelalte mențin pedale armonice lungi, prin sonoritatea unei octave superioare ce însoțește acompaniamentul obișnuit, sau prin adăugarea unei a treia voci.

Întîlnim și cazuri de heterofonie.

Există cîntece (de obicei acestea își au originea în alte regiuni) care nu se pretează la armonizare și care de aceea se cîntă numai solo.

Se observă unele influențe ale sistemului de acompaniament vocal asupra unora din elementele mișcării și ale formei, precum și ale structurii melodice a cîntecelor.

Dacă studierea ulterioară a acestui sistem de cîntare va confirma presupunerea că izvorul cîntării populare acompaniate vocal se află în practica corală răspîndită prin satele bănățene în decursul unui veac și mai bine, s-ar putea presupune mai departe că pe un drum asemănător vor merge și cîntăreții altor regiuni ale țării, mulțumită răspîndirii largi a culturii corale în regimul de democrație populară.

A SYSTEM OF POPULAR SINGING WITH VOCAL ACCOMPANIAMENT

In this work the author presents a phenomenon which was overlooked by the folklorists in the past and namely a system of popular songs with vocal accompaniament ; this system was frequently encountered in several villages along the Almaj Valley, Banat, between the years 1954—1955.

The system consists in that the melody is sung by a male or female soloist while a group of singers, most frequently male voices, are accompanying the main tune by sustained notes. The system is based on the harmonizing principle. This harmonization does not represent an element inseparable to the *almăjean* lyric song but is instead adapted to the preexisting melodies.

The primary conclusion to be drawn from the analysis of the collected songs, as well as from the existing evidence and documents, is that this system represents for the villages investigated an actual musical fact the origin of which may be traced several local generations back.

Following a hypothesis suggested by the author, this system could have been originated by the laic and religious choral practice spread among the Banat villages about a century ago, as well as a result of the impact exerted by the music of the cohabitant nationalities (Serbians and Germans), both factors bringing about among the peasants of the Banat region a developed musical conception. However, the free rhythm and the rich melismatics of the Banatian song could not be broken in none of these systems. It was felt instead that a proper system was necessary, one which had to be the very product of the specific character of the local Rumanian song. The harmonic musical conception reached at by the Banat peasants helped them to find by their own the way towards an harmonization of their own melodies. Thus was born the popular system of vocal accompaniated songs in Banat.

The primary conclusion to be drawn from the analysis of the collected songs, as well as from the existing evidence and documents, is that this system represents for the villages investigated an actual musical fact the origin of which may be traced several local generations back.

Following a hypothesis suggested by the author, this system could have been originated by the lay and religious choral practice spread among the Banat villages about a century ago, as well as a result of the influence exerted by the music of the cohabitant nationalities (Serbians and Germans), both factors bringing about among the peasants of the Banat region a developed musical conception. However, the free rhythm and the rich ornamentation of the Banatian song could not be written in none of those systems. It was felt instead that a proper system was necessary, one which had to be the very product of the specific character of the local Banatian song. The harmonic musical conception reached at by the Banat peasants helped them to find by their own the way toward an harmonization of their own melodies. Thus was born the popular system of vocal accompanied songs in Banat.

O IPOTEZĂ ASUPRA ORIGINII TEATRULUI POPULAR HAIDUCESC *JIENII*

GHEORGHE NADOLEANU
Casa regională a creației populare, str. Republicii, nr. 95, Galați

26-IX-1964

În discuțiile despre raportul dintre literatură și folclor se recunoaște, de cele mai multe ori, influența pe care o are folclorul asupra creației culte. Fără a nega acest lucru, lucrarea de față va urmări reversul medaliei, influența literaturii culte asupra celei populare, într-un caz concret: teatrul cu tematică haiducească, frecvent în realitatea noastră folclorică de astăzi mai cu seamă în Moldova. Spectacolul de teatru popular *Jienii* apare în contextul manifestărilor folclorice ale Anului nou. Ceea ce reține însă atenția e faptul că deși ,,teatrul de haiduci'' este o manifestare folclorică moldovenească, eroul principal al pieselor populare e Iancu Jianu, vestitul căpitan de haiduci oltean. Ori, în Moldova, judecînd după colecția de poezii populare a lui Vasile Alecsandri din 1852—1853, acest erou nu apare încă la această dată. Abia în 1855, Alecsandri introduce într-o publicație [1], apărută în Moldova, un cîntec despre Iancu Jianu, dar cîntecul nu e cules din această parte a țării, ci e reprodus după o colecție din Muntenia, a lui Anton Pann [2].

Constatarea aceasta ne-a incitat să cercetăm cum se explică prezența eroului oltean în centrul unei piese de teatru popular din Moldova. Are această prezență o sursă populară, sau se datorește unei influențe cărturărești?

Identitatea momentelor principale ale desfășurării acțiunii în toate variantele de *Jieni* cercetate (16 variante culese din toate regiunile Moldovei), ne-a făcut să înclinăm a presupune existența unui prototip scris care a servit dramaturgului anonim drept sursă principală în crearea variantei prime. Sursa scrisă se pare că este o piesă a lui M. Millo și I. Anestin amintită în istoria teatrului nostru, de mai multe ori. În depozitul de manuscrise al Bibliotecii Academiei R.P.R. se păstrează o copie a acestei piese făcută de Theodor Poppescu după manuscrisul original. Copia-manuscris poartă numărul 2404 și e intitulată *Jian căpitan de hoți, dramă cu cîntece originale în 4 acte și 8 tablouri*. După cum bănuim, copia n-ar fi mai veche de anul 1862 deoarece, în caietul-manuscris, pe ultimele foi, sînt notate cîteva procese-verbale ale inspectorului de teatru Nae Stănescu, întocmite în luna octombrie 1862.

---

[1] ,,România literară'', foaie periodică sub direcția D-lui V. Alecsandri, Iași, 6 aug., 1855.
[2] Anton Pann, *Spitalul amorului sau cîntătorul dorului*, București, 1850.

Ioan Massoff[3] arată că piesa a fost jucată înainte de această dată și anume prin 1850, de către o trupă de teatru condusă de Albini. D.C. Ollănescu[4] ne spune că începînd din anul 1855, pînă în 1873, piesa a fost inclusă în repertoriul teatrelor din Iași și București, în aproape toate stagiunile. Th. Burada[5] arată că aceeași piesă a făcut parte din programul teatrului ieșean aproape în toate stagiunile dintre 1868—1879. Observăm, deci, că timp de aproximativ 30 de ani, în teatrul cult românesc și mai cu seamă pe scenele teatrelor din Moldova, piesa lui Millo și Anestin a ocupat un loc de seamă, bucurîndu-se de o mare popularitate.

Faptul că această piesă ar fi putut servi ca prototip la crearea variantei prime a piesei de teatru popular *Jienii* vreunui regizor rural din Moldova și nu din alte provincii—deși în acea perioadă Iancu Jianu era vestit în toată țara—s-ar explica tocmai prin aceea că în Moldova piesa lui Millo și Anestin a cunoscut cea mai largă răspîndire și cel mai mare succes.

Cercetînd copia piesei lui Millo și Anestin după manuscrisul numărul 2404, de la Biblioteca Academiei R.P.R. și comparînd-o cu relativ puținele variante pe care le avem, am ajuns la concluzia că se poate afirma, fără ezitare, că la baza creării variantei prime de teatru popular haiducesc *Jienii* a stat această piesă. Iată cîteva din argumentele pe care se bazează afirmația noastră[6]. Subiectul celor două forme, cea cultă și cea populară e asemănător : prinderea haiducilor de către poteră și eliberarea lor prin diferite mijloace. Cu toate că piesa cultă are patru acte, desfășurarea acțiunii în general și uneori chiar succesiunea momentelor este asemănătoare cu succesiunea momentelor și desfășurarea acțiunii din variantele de teatru popular.

Ca și în cele mai multe din variantele populare studiate și acțiunea piesei lui Millo și Anestin se petrece în actul I în mijloc de codru. Piesa de teatru cult începe cu acest cîntec cîntat în cor :

„Ce ne pasă de-ntîmplare,
Vie cum îi va plăcea.
N-avem noi căpitan mare,
Pe Jianu-n vreme rea?”

---

[3] Ioan Massoff, *Teatrul românesc, privire istorică*, București, 1961, p. 330.

[4] D. C. Ollănescu, *Teatru la români*, București, 1889, partea a II-a, p. 33, 43, 53, 58, 69, 108, 149.

[5] Th. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Iași, 1922, vol. II, p. 269, 285, 335, 394, 408.

[6] Comparînd textul piesei lui Millo și Anestin cu variantele noastre de teatru popular n-o să urmărim acțiunea în întregime, ci numai punctele comune.

În varianta din comuna Crucea—Suceava, considerată de noi drept una din variantele mai vechi, acțiunea începe printr-un schimb de replici între haiduci : Codreanu și Alexe. Replica pe care Codreanu i-o dă lui Alexe se aseamănă foarte mult cu ,,versurile originale'' ale cîntecului de mai sus :

,,— Ce ne pasă de-ntristare? N-avem noi pe Jianu, pe căpitanul nostru în timp de vreme grea?''

Acțiunea piesei lui Millo și Anestin începe, ca și în majoritatea variantelor de teatru popular *Jienii*, tot prin așteptarea căpitanului Iancu Jianu, iar intriga o constituie tot trădarea cetei haiducilor de către unul dintre ei și pedepsirea lui prin împușcare. Diferă doar numele trădătorului. În piesa de teatru cult el se numește Mireanu. În varianta de teatru popular din comuna Crucea—Suceava trădătorul poartă numele de Ghincu. Pe Ghincu îl găsim însă și în piesa lui Anestin, făcînd parte din poteră, iar pe Mireanu, haiducul trădător din această piesă, îl întîlnim și în sumara distribuție pe care ne-o comunică M. Sadoveanu vorbind despre personajele unui ,,scenariu al acestui celebru căpitan de haiduci, transmis prin viu grai nu știu de la cine și nu știu de unde'' [7], scenariu din care marele povestitor s-a inspirat în crearea unei variante de *Jieni*.

Tabloul al II-lea al actului I aduce în scenă pe Sultana, iubita Jianului, unul din personajele principale în piesa lui Millo și Anestin. Nu cred că e întîmplător faptul că într-o variantă din Vicovul de Jos—Suceava, tot una din variantele mai vechi, iubita Jianului poartă același nume, Sultănica, deși în această variantă ea nu participă în desfășurarea acțiunii, ci e doar amintită într-o replică pe care haiducul Alexe i-o dă altui haiduc, Bujor :

Bujor : ,,Dar ce-o fi frate Alexe cu Iancu Jianu de nu mai vine? Poate l-o fi prins potera lui Vodă Cristandat!''

Alexe : ,,Nu cred frate Bujor, mai degrabă o fi adormit pe brațele Sultănichii sale, care îl iubește la nebunie!''

Textul în proză al replicilor de mai sus, asemenea multor altor replici în proză întîlnite în variantele studiate, ne îndeamnă să ne gîndim din nou la piesa lui Millo și Anestin, scrisă de asemenea în proză și presărată cu cîteva cîntece originale, cîntece pe care, în general, le întîlnim aproape în aceeași formă și în variantele noastre de teatru popular.

În piesa lui Millo și Anestin actul I se sfîrșește printr-o primă ciocnire a haiducilor cu potera. Iancu Jianu, la un pas de moarte, e salvat de iubita lui, Sultana. O scenă identică apare și într-o variantă din Ferești—Iași a teatrului popular.

Aproape întreaga acțiune a actului al II-lea se petrece într-o cîrciumă. Nu poate fi o simplă coincidență că acțiunea unor variante din comunele Vicovul de Jos și Vicovul de Sus—Suceava se petrece tot într-o cîrciumă.

În piesa de teatru cult, în cîrciumă se află haiducul Alexe prins de poteră, legat în lanțuri și forțat să-și trădeze tovarășii. Apare căpetenia poterii, Cîrc-Serdarul, care încearcă să-l cumpere pe Alexe promițîndu-i că-l va lua în poteră, dacă își va trăda confrații de haiducie. Acest moment constituie însă miezul intrigii unei variante culese în comuna Independența—Galați, cu simpla deosebire că în această variantă cel pe care vrea să-l cumpere căpitanul poterii nu este Alexe, ci chiar Iancu Jianu.

---

[7] Mihail Sadoveanu, *Anii de ucenicie*, București, 1944, cap. VI, p. 57.

În continuarea desfăşurării acţiunii în piesa de teatru cult, haiducul Alexe, închis în cîrciumă, e salvat de Iancu Jianu deghizat în cerşetor orb. Nici acest fapt n-a rămas fără ecou în creaţia dramaturgului popular. Astfel, în varianta din Moineşti—Bacău, Alexe prins de poteră e salvat de Iancu Jianu tot prin aceleaşi mijloace. Simpla deosebire e doar în faptul că în această variantă Jianu nu e deghizat în cerşetor orb, ci în preot priceput în arta ghicitului, ca şi în unele cîntece populare despre Novac şi Gruia.

Scena a II-a, din actul al III-lea, se sfîrşeşte prin următorul cîntec pe care-l cîntă haiducul Gulei :

„Măi deliu cu chică lungă,
Şi la brîu cu iatagan,
Cînd trăsnetul cade-n luncă,
Stai tu-n faţă cu satan?"

O replică pe care haiducul Alexe o dă confratelui său Codreanu în varianta din comuna Crucea—Suceava, cuprinde chiar versurile cîntecului de mai sus :

„Măi la cap cu chica lungă,
Şi la brîu cu iatagan,
Fulgeră cînd treci prin luncă !
Tu dai faţă cu getan?" [8]

În primele scene ale actului al IV-lea, în piesa lui Millo şi Anestin, acţiunea se petrece într-o temniţă, unde se află închişi haiducii şi căpitanul lor, prinşi de poteră la sfîrşitul actului al III-lea. În varianta din Moineşti—Bacău, deşi acţiunea se petrece în mijlocul codrului, atunci cînd Jianu e arestat, el cîntă un cîntec care, nemotivat, îl arată închis într-o temniţă. Cîntecul, prin lipsa lui de motivare, ne aminteşte din nou de piesa de teatru haiducesc cult. Iată cîntecul Jianului din varianta amintită :

„Maică scumpă maică,
Fiul tău dorit,
Vino scumpă maică,
De-l vezi tănuit.
Temniţa-i adîncă,
Fierul rău mă strînge..."

La fel ca în piesa lui Millo şi Anestin şi în varianta amintită, Jianu e salvat din această situaţie grea de către mama sa.

În actul al IV-lea, scena VII-a a piesei în discuţie, „corul de hoţi" eliberaţi cîntă :

„A scăpat Jianu nostru
Vai de voi cei din oraşe,

---

[8] Formula „Măi la cap cu chica lungă" şi „Tu dai faţă cu getan" sînt clasice deformări populare a unui text pe care cei ce au preluat forma cultă nu l-au înţeles.

Tremurați în pieptul vostru,
Inimi negre, inimi lașe".

În toate variantele de *Jieni* pe care le-am cercetat am găsit inclus și acest cîntec. Iată, de pildă, cum apare el în varianta din Crucea—Suceava :

„A scăpat Jianu nostru,
Vai de voi și din oraș,
Tremurînd în pieptul vostru,
Inimilor pătimaș" [9].

În cîteva variante, printre care și, în cea din Moinești—Bacău, după ce haiducii sînt eliberați, potera cîntă :

„Viclenie și vînzare
Vezi, Jianu ne-a lăsat
Noi murim de întristare,
Și el vesel a scăpat".

Cînd am citit prima oară varianta amintită, cîntecul de mai sus mi s-a părut lipsit de sens. Lucrurile s-au limpezit abia după ce am citit și copia manuscrisului piesei lui Millo și Anestin. În această piesă Iancu Jianu după ce scapă din temniță printr-un vicleșug îl arestează pe Cîrc-Serdarul Stoica și-l închide în locul său, pleacă apoi să-și salveze iubita, pe Sultana, pe care o crede în primejdie. Haiducii închiși într-o altă încăpere în aceeași temniță, cred că Jianu i-a trădat și a fugit singur și de aceea cîntă :

„Viclenie și vînzare,
Vezi, Jianu ne-a trădat.
Noi murim de disperare,
Și el vezi-l a scăpat;"

Un alt argument în favoarea ipotezei noastre ni-l oferă sfîrșitul piesei despre care discutăm. În penultima scenă din actul al IV-lea al acestei piese, haiducii condamnați la moarte, împreună cu căpitanul lor, se pregătesc să primească moartea cu curaj :

Jianu (sculîndu-se cu haiducii) : Acum să mergem. Copii, curaj. Să murim ca niște voinici precum am trăit. Să mergem.

Haiducii : Să mergem căpitane.

Scena III.

Cei de sus, Sultănica.

Un glas (strigînd afară) : Opriți-vă ! opriți-vă ! Iertarea Domnească, iertarea Domnească ! Iat-o, iat-o ! (intrînd repede de la dreapta).

Ghincu: (citind): Fiindcă Jianu e dovedit că n-a vărsat sînge nevinovat, fiindcă făgăduește atît el cît și oamenii lui a părăsi viața haiducească și a trăi cu cinste și cu supunere slujind țara cu voinicia lor, rău întrebuințată pînă azi, se iartă toți".

---

[9] Deformările textului cult neînțeles sînt de aceeași natură ca și în cazul anterior și constituie o dovadă în plus a filiației.

Să comparăm scena de mai sus cu următorul pasaj desprins dintr-o variantă de *Jieni* :

„*Căpitanul* (adresîndu-se Jianului) : Și acum fiindcă ești prins, de săbii să mori străpuns.

Fata (cu un bilet în mînă îi zice căpitanului) : Oprește ! Oprește tirane pentru un moment, iar tu tinere vînător citește acest bilet.

Vînătorul (citește puțin biletul și zice) : Domnule căpitan, toți aceștia care sînt condamnați la moarte vor fi liberi să meargă unde vor voi, iscălit Caragea" [10].

Observăm că asemănarea e evidentă. Ea indică și mai precis sursa de inspirație a dramaturgului anonim.

Că această piesă a servit ca izvor principal în crearea teatrului popular haiducesc *Jienii* se poate dovedi și printr-o sumară analiză a personajelor. Piesa lui Millo și Anestin angajează în acțiune următoarele personaje : pe de o parte Jianu, Alexe, Gulei, Mireanu, Barbu, Petre, Ilie, Cristea, Pîrvu, Ileana, Sultana, pe de altă parte Cîrc-Serdarul Stoica, Ghincu și Duță. În general, numele personajelor principale le întîlnim și în variantele de *Jieni*. Astfel, haiducul Alexe, tovarăș de nădejde al Jianului, e un personaj des întîlnit în variantele cercetate [11]. Ghincu, mîna dreaptă a Cîrc-Serdarului Stoica apare uneori în aceeași situație în unele variante de *Jieni* [12]. Alteori îl întlînim ca haiduc trădător [13]. Așa cum am mai amintit, ca și în piesa lui Millo și Anestin, și în variantele de *Jieni* întîlnim numele Cîrc-Serdarului Stoica [14], al iubitei Jianului, Sultana [15], chiar și numele haiducului Mireanu [16]. Dacă uneori în variantele noastre de *Jieni* apar alte nume de haiduci ca de pildă : Codreanu[17], Bujor [18], Mătrăgună [19], Florea [20], acest lucru se explică prin tendința de a localiza faptele în folclor, prin posibilitatea de a referi piesa preluată din teatrul cult la tradiția haiducească locală.

Un argument deosebit de important în sprijinul ipotezei noastre asupra genezei teatrului popular haiducesc *Jienii* ni-l oferă o variantă din comuna Vicovul de Jos—Suceava. În această variantă, în potera

---

[10] Varianta XIV, din Izvoarele—Galați, inf. Constantin Ioniță.

[11] Varianta I, din Moinești — Bacău, informator Miron Gligor. A. I. E. F., inf. nr. 3926 b — 3926 a

Varianta II, din Crucea—Vatra Dornei—Suceava, inf. Lazăr Irimia. A. I. E. F., inf. nr. 16311.

Varianta VIII, din Ivești—Galați, inf. Pandele Costică.

[12] Varianta VIII, din Ivești — Galați, informator Pandele Costică.

[13] Variata II, din Crucea—Vatra Dornei—Suceava, inf. Lazăr Irimia.

[14] Varianta I, din Moinești—Bacău, inf. Miron Gligor.

[15] Varianta III, din Ferești—Condeești—Iași, inf. Cîrchea Constantin.

Varianta IX, din Vicovul de Jos-Rădăuți—Suceava, inf. Ursache D-tru.

[16] Mihail Sadoveanu, *Anii de ucenicie*, București, 1944, cap. VI, p. 57.

[17] Varianta II, din Crucea —Vatra Dornei—Suceava, inf. Lazăr Irimia.

[18] Varianta IX, din Vicovul de Jos—Rădăuți—Suceava, inf. Ursache D-tru.

[19] Varianta VIII, din Ivești—Galați, Pandele Costică.

[20] Varianta IX, din Vicovul de Jos—Rădăuți—Suceava, inf. Ursache D-tru.

Cîrc-Serdarului întîlnim un personaj care poartă numele de Mincu. Este singura variantă, dintre cele pe care le avem, în care găsim un personaj cu acest nume. Cercetînd distribuția personajelor piesei lui Millo și Anestin pe caietul-manuscris al lui Theodor Poppescu am găsit distribuit în rolul poterașului Ghincu un actor care poartă tocmai numele de Mincu. Cred că este vorba de talentatul actor Constantin Mincu pe care Ioan Massoff îl citează printre elevii Filarmonicii ca pe unul „care a făcut carieră în teatru"[21]. Pe caietul-manuscris sînt notate trei distribuții ale piesei. Alături de M. Millo care-l juca pe Cîrc-Serdarul Stoica, Mincu apare distribuit în toate cele trei distribuții atît în rolul lui Ghincu, cît și în rolul celuilalt poteraș, Duță. Iată, deci, că s-a petrecut o interesantă substituire de nume. Numele talentatului și popularului actor Constantin Mincu, care a interpretat în această piesă multă vreme rolurile poterașilor Ghincu și Duță, a devenit în varianta de teatru popular haiducesc chiar numele unuia din personajele piesei.

Datele citate arată, cred, evident sursa pieselor populare în piesa lui Millo și Anestin. Probabil că un creator anonim sau un actor ambulant a transpus piesa în formă populară, a creat o primă variantă, care apoi s-a răspîndit. Din această variantă, prin adăugiri, omisiuni sau substituiri, au luat naștere alte și alte variante de *Jieni* mai complete, sau mai puțin complete, toate în esență păstrînd neschimbat firul acțiunii și momentele principale ale variantei prime.

Spre deosebire însă de piesa de teatru cult, variantele de *Jieni* prezintă și lucruri noi. Apar astfel personaje pe care nu le întîlnim în piesa lui Millo și Anestin, ca de pildă: Ciobanul[22] Turcul,[23] Măscăriciul[24]. În majoritatea variantelor apar apoi două personaje alegorice: Anul Vechi și Anul Nou care de asemenea lipsesc din piesa de teatru cult. Apariția acestor două personaje în variantele de *Jieni* se explică însă destul de ușor. Integrîndu-se în cadrul sărbătorilor de iarnă, alăturîndu-se celorlalte manifestări de teatru popular, teatrul haiducesc *Jienii* a împrumutat de la acestea elemente de teatru popular tradițional și la rîndul său a exercitat o puternică influență asupra altor forme de teatru popular create ulterior. Astfel, din jocul dramatic *Mocănașii* teatrul *Jienilor* se pare a fi împrumutat personajul ciobanului. În arhiva Institutului de etnografie și folclor din București se găsește o însemnare interesantă care vine în sprijinul afirmației noastre. Vorbind despre jocul *Mocănașii*, informatorul Nițu Nedelcu din comuna Orumbei—Tulcea, Dobrogea, spune că e „un vechi obicei ciobănesc, de origine transhumantică, jucat de zile mari, ca o piesă de teatru, de către mocanii din Transilvania, veniţi în Dobrogea cu oile.... Personajele acestei piese de teatru sînt : un baci, un scutar, un cioban"... (şi cîteva măşti înfăţişînd diferite animale *n.n.*).... Piesa reprezintă povestea *Turmei pierdute* [25]. Într-o variantă de *Jieni* din raionul Moineşti, regiunea Bacău, un cioban cîntă la un moment dat următorul cîntec :

---

[21] Ioan Massoff, *Teatrul românesc, privire istorică*, București, 1961, p. 163.

[22] Varianta, I, din Moinești—Bacău, inf. Miron Gligor.
Varianta XIV, din Izvoarele—Galați, inf. Ioniță C-tin.
Varianta IX, din Vicovul de Jos—Rădăuți—Suceava, inf. Ursache D-tru.
Varianta XI, din Vicovul de Sus—Rădăuți—Suceava, inf. Cîrdei Vasile.

[23] Varianta XIV, din Izvoarele—Galați, inf. Ioniță C-tin.
Varianta VIII, din Ivești—Galați, inf. Pandele Costică.
Varianta I, din Moinești—Bacău, inf. Miron Gligor.
Varianta II, din Crucea—Vatra Dornei—Suceava, inf. Lazăr Irimia.

[24] Varianta XIV, din Izvoarele—Galați, inf. Ioniță C-tin.
Varianta XVI, din Independența—Galați, inf. Trifan Costică.

,,Foaie verde şi-o răchită,
De te-aş vedea-mbobocită,
Ca să-mi tai din tine-o bîtă,
Nici mai lungă, nici mai scurtă
Numai cît încape-n glugă,
Şi s-apuc cu ea prin luncă,
Să-mi caut oiţele..." [26].

Nu credem că ciobanul care cîntă cîntecul de mai sus, însăilat pe aceeaşi temă a ,,turmei pierdute", e străin de jocul dramatic *Mocănaşii*, aceasta cu atît mai mult cu cît sînt date care atestă că şi Moldova a cunoscut această formă de teatru popular. Astfel, în arhiva Institutului de etnografie şi folclor se găseşte un text informativ în care se dau date sumare despre existenţa *Mocănaşilor* chiar în raionul Moineşti—Bacău. Iată ce ne spune culegătorul acestui text: ,,După informaţiile învăţătorului Stegaru, se joacă numai pe valea Trotuşului, în Văsieşti, Comăneşti, Lăloaia, Asău. Adus, zice informatorul, de un flăcău din judeţul Putna, acum vreo douăzeci şi şase de ani... Se joacă la Crăciun şi la anul nou" [27]. Din păcate, textul cules nu s-a păstrat. În textul informativ găsim notată doar descrierea costumaţiei personajelor. Aflăm astfel că în această variantă de *Mocănaşi* erau angajate în acţiune şapte personaje: Moşneagul (Anul Vechi), Mireasa (Anul Nou), Mocanul, Mocăniţa, Căpitanul, Vînătorul şi Turcul. Observăm însă că personajele acestei variante de *Mocănaşi* sînt în general chiar personajele care apar în plus în variantele de *Jieni*. Dacă ţinem seama că în această parte a Moldovei teatrul *Jienilor* a cunoscut la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea o mare amploare, dacă ţinem cont de faptul că reprezentaţiei *Jienilor* i se alăturau de multe ori alte forme de teatru popular, atunci se explică uşor şi acest transfer de personaje din jocul dramatic *Mocănaşii* în variantele de teatru popular haiducesc *Jienii*.

Măscăricii, un soi de ,,bufoni tocmiţi anume la alaiuri domneşti sau la festivităţi particulare pentru a înveseli lumea" [28], asemenea *Blojului* sau *Mutului* de la *Căluşari* şi *Jocul Caprei*, care prin strigătele şi caraghioslîcurile pe care la fac, prin îmbrăcămintea lor hazlie, provoacă rîsul înveselind pe cei care privesc, apar şi în variantele noastre de *Jieni*, uneori sub forma unui doctor caraghios [29], alteori chiar sub numele de Măscărici [30]. Jocul grav, serios, al *Jienilor* ca şi al *Irozilor* se cere a fi urmat de scene comice care să provoace rîsul şi voia bună, căci altfel n-ar fi gustat de public. Aşa se explică şi faptul că uneori drama religioasă a *Irozilor* era însoţită de jocul vesel al păpuşilor, iar *Jienii* sînt îmbinaţi cu diferite forme de teatru popular cu un pronunţat caracter comic, ca de pildă *Jocul Caprei* [31], sau *Jocul Ursului* [32].

---

[25] Arhiva Institutului de etnografie şi folclor, Bucureşti, textul informativ nr. 7933.
[26] Varianta XIII, din Buceşti—Moineşti—Bacău, inf. Iancu Ruset.
[27] Arhiva Institutului de etnografie şi folclor, Bucureşti, textul informativ nr. 759, cules în 1931 de Constantin Brăiloiu în Moineşti—Bacău.
[28] Th. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, p. 77.
[29] Varianta XVI, din Independenţa—Galaţi, inf. Trifan Costică.
[30] Varianta XIV, din Izvoarele—Galaţi, inf. Ioniţă Constantin.

Iată deci, un fenomen puţin sesizat pînă acum de folcloristica noastră : sub influenţa unei opere literare culte a luat naştere şi a căpătat amploare o nouă formă de teatru popular, teatrul cu tematică haiducească *Jienii*.

Literatura cultă, ca şi creaţiile populare au fost de-a lungul timpului o oglindă a dezvoltării social-economice a poporului nostru. Cînd ţelurile lor s-au întîlnit, aceste două forme ale literaturii naţionale s-au influenţat reciproc. Aşa s-a întîmplat în cazul de faţă. E vorba de perioada imediat următoare revoluţiei de la 1848, perioada destrămării tot mai accentuate a relaţiilor feudale şi ivirii noilor germeni ai capitalismului. În această epocă exploatarea ţărănimii a crescut şi antagonismul dintre cei mulţi care munceau din greu şi cei puţini care trăiau din plin s-a accentuat. O operă de teatru cult care aducea în scenă haiducul, cel care după Alecu Russo „era menit a restabili cumpăna dreptăţii”, era firesc să prindă rădăcini în sufletul poporului. Comunitatea de idealuri, alăturată celorlalte împrejurări favorabile creării teatrului popular haiducesc *Jienii*, împrejurări analizate în cursul expunerii noastre, explică, credem destul de convingător, rolul important pe care piesa lui Matei Millo şi Ion Anestin l-a avut în făurirea acestui teatru popular şi apropie astfel ipoteza noastră de certitudine.

---

[31] Varianta II, din Crucea — Vatra Dornei — Suceava, inf. Lazăr Irimia.

[32] Aceeaşi variantă.

NOTE ŞI RECENZII

DISCUŢII ÎN LEGĂTURĂ CU PERIODIZAREA LITERATURII POPULARE

Problema periodizării folclorului a suscitat în ultimii ani o serie de discuţii care continuă, în linii mari, vechile controverse asupra istoricităţii literaturii populare în general şi a cîntecului epic în special. Dacă pe D. Marmeliuc [1] sau P. Caraman [2] i-a preocupat în mod deosebit problema datării unor balade populare, cercetătorii de azi caută posibilitatea reconstituirii etapelor de dezvoltare istorică a creaţiei folclorice în ansamblul ei. Într-o lucrare dedicată problemelor clasificării prozei populare, I. C. Chiţimia se arăta destul de rezervat în ce priveşte posibilitatea unei clasificări „pe criterii istorice a literaturii populare'', invocînd mai ales motivul că nu se poate vorbi nici cel puţin de o consecuţie a genurilor sau speciilor, întrucît creaţii care aparţin unui gen mai vechi ca origine pot să fie ulterioare altor creaţii care aparţin unui gen mai nou ca origine [3]. Autorul făcea observaţia interesantă că nu trebuie confundată delimitarea istorică a genului ca punct de origine cu cronologizarea creaţiilor din interiorul lui, pentru că fiecare gen, apărînd într-un anumit stadiu de dezvoltare a conştiinţei sociale, capătă caracteristici care determină creaţiile ce apar în interiorul lui pe tot parcursul existenţei lui ca gen.

Într-o lucrare mai nouă, acelaşi autor leagă direct problema periodizării de posibilitatea datării literaturii populare şi, constatînd că posibilităţile de datare sînt extrem de restrînse, datorită caracterului foarte slab de istoricitate (în sens strict, documentar) al creaţiilor folclorice, îşi menţine, deşi mai relaxat, concluziile sceptice [4]. Referindu-se chiar la genul cu istoricitatea cea mai pronunţată, cîntecul epic, autorul afirmă că periodizarea lui este posibilă „numai în linii mari'' din două motive : a) numai un număr restrîns de balade poate fi cronologizat ; b) nici aceste balade nu aparţin epocii de naştere, ci epocii de înregistrare. Prin acest al doilea argument este adusă în discuţie de fapt principala dificultate pe care o întîmpină încercările de clasificare istorică a folclorului, şi anume consecinţele oralităţii şi ale procesului specific de creaţie, bazat pe permanenta înnoire a tradiţiei, asupra faptelor de folclor. Se constată de exemplu că unele creaţii pot reprezenta localizări noi ale unor teme mai vechi, altele, fără a conţine asemenea localizări, sînt forme evoluate, din punct de vedere al conţinutului

---

[1] Dimitrie Marmeliuc, *Figuri istorice româneşti în cîntecul popular al românilor*, Bucureşti, 1915.

[2] P. Caraman, *Contribuţii la cronologizarea şi geneza baladei populare la români*, „Anuarul Arhivei de folclor'', I (1932), p. 53—105 şi II (1933), p. 21—88.

[3] I. C. Chiţimia, *Problema clasificării şi definirii literaturii populare în proză*, „Studii şi cercet. de ist. lit. şi folclor'', III (1954), p. 47—48.

[4] I. C. Chiţimia, *Problema datării şi periodizării literaturii populare*, „Studii şi cercet. de ist. lit. şi folclor'', 1959, nr. 1—2.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 3, p. 327—336, Bucureşti, 1965

şi al modurilor de realizare, care depăşesc esenţial aspectul formelor iniţiale. Datorită acestui lucru, aceeaşi creaţie poate fi raportată în aceeaşi măsură la două epoci deosebite, pentru că nu interesează, într-o eventuală periodizare a folclorului, numai momentul în care a apărut, ci și momentele în care formele ei evoluate au corespuns din plin noilor condiţii sociale cu care a venit în contact.

Acestei rezerve, pe care stadiul actual al cercetărilor îl motivează suficient, i se opune optimismul unor intervenţii mai recente semnate de V. Adăscăliţei şi P. Ursache [5]. Ambii autori supun unei analize critice metodele de clasificare folosite pînă acum în domeniul literaturii populare și le contestă capacitatea de a cuprinde într-o sistematizare logică întreg materialul folcloric şi de a pune în lumină aspectele caracteristice ale evoluţiei lui. Însăși organizarea folclorului literar pe genuri și specii li se pare ,,aglomerare de material'' și propun înlocuirea ei cu o clasificare istorică, singura ,,clasificare operativă în lucru'', oferind un sistem ,,avantajos'' care ar răspunde ,,imperativelor logicii''.

Lăsînd la o parte caracterul oarecum pragmatic al opiniei (o clasificare trebuie să corespundă în esență unei realităţi și numai prin acest fapt devine un instrument ,,avantajos'' de lucru), credem că discuţia porneşte de la un fals principiu : acela de a înlocui sistemul de genuri şi specii cu periodizarea faptelor de folclor. În afara voinţei oricui, genurile și speciile literaturii populare există ca atare, ele reprezintă realităţi concrete, istoric determinate, cu delimitări de funcţie, sferă de conţinut și moduri de realizare artistică. Genurile și speciile folclorului literar sînt recunoscute ca atare nu numai de specialişti, ci de înseși colectivităţile folclorice în sînul cărora circulă. Sistematizarea creaţiei populare pe aceste categorii nu este deci subiectivă, ea corespunde unei realităţi obiective și nu poate fi socotită, în consecinţă, haotică.

Alta este problema dacă sistemele de clasificare la care au ajuns specialiştii sînt suficient de precise și adecvate fenomenului real. Folosirea categoriilor de liric, epic şi dramatic s-a dovedit de mult insuficientă în domeniul literaturii populare. Funcţia specifică a faptelor de folclor, particularităţile lor de conţinut și expresie, modul lor propriu de existenţă, i-a determinat pe folcloriști să considere cîntecul epic ca o categorie aparte în raport cu proza populară, deşi amîndouă ar putea fi încadrate în acelaşi gen epic. Datorită acelorași cauze, poezia rituală, deşi conţine foarte multe elemente lirice, este organizată în categorii deosebite faţă de poezia lirică nerituală. De altfel, nici pentru literatura cultă socotirea liricului, epicului și dramaticului ca genuri nu mai satisface. În ultima vreme teoreticienii tind din ce în ce mai mult să recunoască în semnificaţia acestor noţiuni numai modalităţile generale de expresie, categorii reale de clasificare fiind mai de grabă speciile.

Pe V. Adăscăliţei îl nemulţumeşte însă faptul că sistematizarea folclorului pe genuri şi specii nu dă răspuns unor probleme ca : ,,originea diverselor opere artistice populare, evoluţia conţinutului şi a formei lor, caracterul lor de clasă, varietatea atributelor pe care le primesc ele în funcţie de epocă...'' Obiecţia este falsă pentru că în definirea genurilor creaţiei populare un criteriu fundamental îl constitue însăşi istoricitatea faptelor de folclor. Fiecare gen apare într-o anumită epocă prin generalizarea caracterelor comune ale unor opere concrete, născute în aceleași condiţii, cu aceleași rosturi, avînd aproximativ aceeaşi sferă de conţinut și același sistem de mijloace de expresie. După apariţie, genul se consolidează, are o epocă de înflorire, apoi se cristalizează, capătă contururi mai fixe şi devine neproductiv în folclorul viu, poate să cadă în desuetudine sau să se transforme, căpătînd trăsăturile altui gen.

Nu poate fi vorba deci de o înlocuire a sistemului de genuri al literaturii populare cu un sistem de clasificare istorică. Genurile literare și etapele dezvoltării unei literaturi sînt două lucruri deosebite atît în ceea ce priveşte creaţia cultă cît şi în ceea ce priveşte creaţia populară, ele sînt două planuri diferite pe care se structurează faptele reale. Pe de o parte vorbim de anumite categorii estetice, pe de altă parte vorbim despre istoria fenomenului literar. În istoria fenomenului putem constata apariţia categoriilor estetice pe o anumită treaptă, preponderenţa lor într-o anume epocă, diminuarea lor în altă epocă. Pentru istoria fenomenului folosirea categoriilor estetice este implicată şi necesară, după cum pentru delimitarea categoriilor estetice considerarea criteriului istoric, cel puţin în materie de folclor, este obligatoriu.

---

[5] V. Adăscăliţei, *Pentru sistematizarea folcorului literar românesc într-un eventual manual*, în ,,Limbă și literatură'', 7 (1963), p. 285 — 291, și V. Ursache, *Contribuţii la periodizarea folclorului literar*, în ,,Limbă și literatură'', 7 (1963), p. 347—358.

În concluzie, nu excludem necesitatea periodizării folclorului, ci ideea de a substitui categoriilor estetice etapele lui de dezvoltare. Problema periodizării rămînînd în discuţie, urmează să vedem în ce măsură soluţiile propuse de V. Adăscăliţei şi P. Ursache satisfac cerinţele şi specificitatea fenomenului. Trebuie specificat mai întîi că discutarea problemei se află într-o fază cu totul incipientă, orice intervenţie fiind utilă şi binevenită. Preopinenţii recunosc marile dificultăţi pe care le întîmpină o încercare de periodizare a literaturii populare şi pornesc la rezolvarea lor conştienţi de acest lucru. În întîmpinarea acestor greutăţi V. Adăscăliţei propune următorul sistem de lucru : „stabilirea structurii generale a creaţiei populare dintr-o anumită epocă... şi adîncirea evoluţiei ulterioare a elementelor sale specifice, urmînd ca la determinarea particularităţilor epocii de după aceea să nu se revină asupra speciilor mai vechi, discutate deja". Observăm de la început că acest sistem, deşi nu lipsit de interes constituie un compromis şi nu înlesneşte caracterizarea complexă a fiecărei etape de dezvoltare. Nici unităţile de periodizare propuse de P. Ursache (perioade, subperioade, etape), deşi mai bine adaptate la caracteristicile evoluţiei folclorului, nu reprezintă o rezolvare suficientă a dificultăţilor.

Sistemele propuse limitează importanţa majoră a genurilor la punctul lor de origine şi exclud reluarea lor într-o epocă pentru care pot fi caracteristice. Pentru P. Ursache, de exemplu, elementele de substrat (basmele, legendele, incantaţiile etc.) vor fi întîlnite şi în cuprinsul celorlalte perioade, dar ele nu vor mai constitui esenţa, factorul dominant în cultura artistică a maselor — ceea ce nu se poate afirma cu aceeaşi certitudine pentru toate categoriile incluse aici. Însăşi tendinţa de a socoti categoriile ca atare, basmul ca atare — de exemplu — ca elemente de substrat, ni se pare exagerată. Anumite basme, legende etc. aparţin într-adevăr substratului, altele însă au apărut după constituirea poporului român, sau au fost împrumutate din cultura folclorică a altor popoare. Alteori existenţa unor motive este limitată numai la anumite epoci. Doina de înstrăinare e socotită de V. Adăscăliţei ca apărută o dată cu începuturile capitalismului. În realitate, motivul înstrăinării a cunoscut o evoluţie interesantă în folclorul românesc, de la forme străvechi pînă la cîntecele de proletarizare. Pe parcursul acestei evoluţii motivul a trecut de la un gen la altul, iar apariţia lui în cîntecul liric poate fi fixată în plin feudalism (legat de fuga de pe moşie ca formă de rezistenţă împotriva exploatării iobăgiste) sau, dacă considerăm şi lirica pastorală, am putea vorbi chiar de o doină de înstrăinare prefeudală. În afară de aceasta, modelele de periodizare propuse elimină din discuţie o întreagă epocă, cea a obştei patriarhale, caracterizată probabil prin dominarea colindelor ca gen viu (nu ca simplu element de substrat) şi prin apariţia unor cîntece epice cu caracter paralogic sau eroico-fantastic (pe lîngă cele moştenite).

Acestea sînt numai cîteva obiecţii izolate menite să ilustreze insuficienţa modelelor de periodizare propuse. În general, autorii lor rezolvă cu prea multă facilitate dificultăţile pe care le luaseră în consideraţie, nu ţin seama de o serie de principii esenţiale (pe care le vom discuta mai jos) şi — departe de a clarifica caracterul „conglomerat" sau „aglomerat" al clasificărilor anterioare — complică şi mai mult lucrurile, pentru că nu delimitează, în cadrul sistematizărilor pe care le fac, categoriile tematice faţă de cele estetice.

Greşelile, inerente unui asemenea stadiu incipient, se datoresc în mare parte faptului că autorii citaţi încearcă să rezolve problema în ansamblu, înainte ca multe din aspectele ei particulare să fi fost rezolvate. Nu se poate trece, credem, la o periodizare a folclorului în general, înainte de a fi lămurite problemele de istoricitate la nivelul genurilor şi al speciilor, apoi la nivelul grupurilor tematice, al temelor înseşi şi al motivelor, şi chiar la nivelul tipurilor de variante. În afară de aceasta nu s-a ţinut seama de faptul că în domeniul folclorului nu se poate vorbi de o periodizare în sensul strict al cuvîntului, ci de o reconstituire a etapelor lui de dezvoltare. Datorită circulaţiei orale, unele dintre creaţiile populare vechi s-au pierdut, iar cele care s-au păstrat au ajuns la noi în forme evoluate, foarte îndepărtate de ceea ce au fost în trecut. Înţelegerea istorică a folclorului nu se poate baza deci pe documente, acestea fiind rare şi izolate, ci pe analiza materialului pe care îl avem înregistrat începînd din primele decenii ale sec. al XIX-lea. În plus faţă de acest material avem avantajul existenţei unei tradiţii folclorice vii, a unei foarte bogate creaţii contemporane. Încercările de periodizare vor trebui să pornească de la această realitate tîrzie, singura pe care o avem la îndemînă, dar care ne oferă suficiente posibilităţi de reconstituire a etapelor precedente. Această reconstituire trebuie făcută însă atent, pornind de la observarea proceselor şi tendinţelor caracteristice folclorului contemporan, de la afinităţile pe care le constatăm între anumite teme, motive sau moduri de realizare şi structura socială, cultura şi mentalitatea anumitor epoci de dezvoltare istorică, de la cercetarea comparativă a temelor de largă circulaţie şi a tipurilor de variante. Puţinele identificări istorice ale temelor vor juca într-o asemenea cercetare un rol auxiliar, pentru că identificările nu vor însemna niciodată reconstituirea creaţiilor respective în forma lor originală, ci vor face posibilă o cronologizare a momentelor genetice, în baza căreia se pot stabili limitele cele mai îndepărtate în timp ale variantelor temei respective[6].

Studii de genul acesta s-au făcut referitor la anumite genuri sau anumite teme. Şi mai mult s-a făcut în privinţa cercetării proceselor şi tendinţelor specifice folclorului contemporan. Rezultatele obţinute nu sînt însă suficiente pentru a se putea trece la periodizarea folclorului românesc în ansamblu.

Dacă trebuie totuşi să prefigurăm o modalitate de rezolvare a acestei probleme, credem că trebuie să se pornească de la noţiunea de „folclor contemporan" şi de la considerentul că fiecare epocă şi-a avut „folclorul ei contemporan". Iar prin noţiunea de „folclor contemporan" să înţelegem tradiţia adaptată la orizontul social-cultural al epocii respective, plus creaţia nouă, generată de epocă însăşi [7].

În felul acesta, vom înceta să caracterizăm folclorul fiecărei epoci prin genul sau tema care se naşte atunci şi vom ajunge la o înţelegere mult mai complexă a fenomenelor, stabilind nu numai ce anume fapte au predominat în epoca respectivă, ci şi procesele care i-au fost specifice, modul în care s-a comportat sistemul de genuri în cadrul acestor procese, caracteristicile multiple şi variate ale orizontului tematic, cu zonele în creştere şi zonele în descreştere, precum şi particularităţile sistemului mijloacelor de realizare artistică. Dacă ne referim, spre exemplu, la sistemul de genuri, putem constata că folclorul fiecărei epoci ar putea fi caracterizat prin : a) categorii noi care apar în epoca respectivă ; b) categorii care apar în epocile anterioare, dar cunosc punctul culminant al dezvoltării lor în această epocă ; c) categorii tradiţionale care în epoca respectivă se cristalizează şi devin neproductive ; d) categorii în desuetudine sau care suferă transformări radicale.

---

[6] M. Pop, *Caracterul istoric al epicii populare*, în „Revista de etnografie şi folclor", IX, 1964, nr. 1, p. 15–16.

[7] Ov. Bîrlea, *Cîteva consideraţiuni asupra metodei filologice în folcloristică*, în „Rev. de folclor", II (1957), nr. 3, p. 9.

Aplicînd această schemă la folclorul contemporan epocii noastre, am putea stabili următoarele caracteristici de bază : a) nu apare nici un gen cu totul nou ; b) cîntecul liric continuă să fie în apogeul evoluţiei lui, specia cea mai vie, mai productivă şi mai bogat reprezentată a folclorului contemporan ; în cadrul ei apare şi categoria cea mai recentă, din punct de vedere tematic, şi anume, cîntecul nou[8] ; c) cîntecul epic se află într-un proces de cristalizare şi diminuare accentuată a circulaţiei, dar continuă să existe, în anumite zone, în repertoriul interpreţilor, în forme încă dezvoltate [9] ; d) proza cunoaşte un proces de transformare radicală, fie prin accentuarea procesului de desfantasticizare, fie prin reducerea circulaţiei basmului fantastic în favoarea povestirii nuvelistice şi snoavei [10] ; e) incantaţiile sînt în desuetudine generală, iar poezia urărilor de anul nou se află, în anumite zone, în aceeaşi situaţie [11].

Acestea nu sînt decît cîteva caracteristici mari, prezentate oarecum schematic şi limitate la un singur nivel, imaginea complexă a folclorului contemporan nu ne-o poate da decît analiza exhaustivă a proceselor care au loc şi a structurării faptelor la toate nivelurile. Cam în felul acesta credem că ar trebui să ne reprezentăm folclorul fiecărei epoci, dar ca să ajungem la o asemenea reprezentare este încă necesar un studiu îndelungat şi atent al tuturor aspectelor particulare.

Se impune, în sfîrşit, atenţiei noastre o problemă de ordin didactic şi anume, dacă într-un eventual curs sau manual de folclor e necesar să fie înlocuită organizarea pe genuri a materialului folcloric cu o organizare bazată pe principiul periodizării. În stadiul actual de rezolvare a problemei periodizării credem că acest lucru e imposibil. Dar chiar dacă ne referim la momentul în care această problemă va fi în principiu rezolvată, organizarea materialului pe genuri într-o lucrare cu caracter de tratat sau manual ar continua să rămînă cea mai potrivită. De ce? Pentru că ne bazăm pe materialul unei singure epoci. Cercetarea sincronică a acestui material va fi deci singura care va porni direct de la documentul autentic, în timp ce cercetarea diacronică nu poate fi decît rodul unor reconstituiri. Nu putem pune pe acelaşi plan, din acest punct de vedere, literatura cultă şi cea populară. Istoria oricărei literaturi culte se bazează în esenţă pe documente, cercetătorul dispunînd de materialul concret al fiecărei epoci, cercetarea diacronică se impune aici prin însăşi natura lucrurilor. În cazul literaturii orale, natura lucrurilor impune ca fundamentală cercetarea sincronică, pentru că numai pe baza unui asemenea gen de cercetare se pot face reconstituiri, se poate ajunge la o cercetare diacronică. Iată de ce credem că „istoria folclorului românesc'' va putea constitui mai de grabă obiectul unor lucrări sau cursuri cu caracter special, şi nu al unor lucrări de bază cu caracter de tratat, manual sau curs.

PAVEL RUXĂNDOIU

RITMUL SINCOPAT ÎN DANSUL POPULAR ROMÂNESC

Cercetările noastre au arătat că în jocul românesc întîlnim următoarele categorii ritmice : 1) ritmul *comun*, de tip anapestic, spondaic şi dipiric (cel mai frecvent) ; 2) ritmul *dactilic* ; 3) ritmul sincopat *amfibrahic* ; 4) ritmul sincopat *dohmiac* ; 5) ritmul *ternar* (rar la noi) ; 6) ritmul *asimetric*, numit impropriu de Bartók *bulgăresc* (deşi el se găseşte la toate popoarele sud-est-europene, inclusiv la români). În nota de față ne ocupăm, sumar, de importanța ritmului sincopat (categoriile 3 și 4) în folclorul nostru coregrafic. Să vedem întîi care este conținutul acestor categorii.

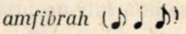
---

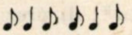
[8] M. Pop, *Flori alese din poezia populară*. Prefaţă, ESPLA, 1960, p. III.

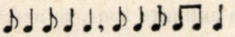
[9] Al. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, Introducere, Ed. pt. lit., 1964, p. 81—83.

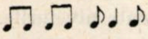
[10] P. Ruxăndoiu, *Elemente înnoitoare în stadiul contemporan al evoluţiei basmului* în „Rev. de folclor'', VIII (1963), nr. 1—2, p. 144—152.

[11] M. Brătulescu, Prefaţa la vol. *La luncile soarelui*, Edit. pt. literatură, 1964, p. XI.

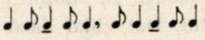
1) Ritmul sincopat *amfibrahic* se bazează pe motive de 2 măsuri în care cel puțin una din celule este un *amfibrah* (). Desprindem următoarele tipuri :

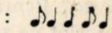
a) *uniform,* cînd amfibrahul se repetă :  ;

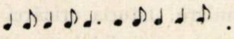
b) *descendent,* cînd prima celulă este un amfibrah, urmat de o celulă diferită (anapest dactil etc.) de ex. :  ;

c) *ascendent,* cînd a doua celulă este un amfibrah, precedată de o celulă, diferită, de ex. : 

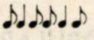
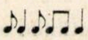
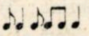
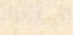
Am vorbit pînă acum de motivele *primare,* pe 2 măsuri, acestea însă pot căpăta un *augment* constînd într-o celulă oarecare (de obicei un spondeu sau un anapest) ceea ce duce la formarea unor motive dezvoltate.

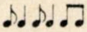
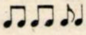
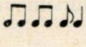
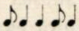
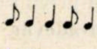
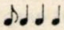
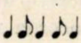
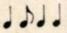
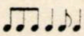
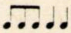
2) Ritmul sincopat *dohmiac* se bazează pe motive formate dintr-o celulă compusă, pe 2 măsuri care nu se pot separa datorită existenței unei sincope mediane încălecînd bara de măsură, de ex. : . Există 9 forme principale de dohmiac în cadrul celor 2 măsuri și, bineînțeles, posibilitatea augmentării acestora (ca mai sus). Se poate vorbi de 2 tipuri :

a) *descendent,* cînd avem o sincopă precedînd pe cea mediană, de ex. :  ;

b) *ascendent,* cînd sincopa mediană este prima, ea putînd fi urmată sau nu de altă sincopă, de ex. : .

Ritmul sincopat este bine reprezentat în dansul popular românesc. Putem urmări răspîndirea lui pe regiuni și tipuri coregrafice, în următorul tabel sinoptic care cuprinde numai motivele ritmice cu o mai mare frecvență :

Ritm			Răspîndire în	
Categorie	Tip	Motiv	Regiuni și zone	Tipuri și subtipuri coregrafice
1. amfibrahic	a) uniform		Moldova de Nord. Vrancea	*Horă bătută, Țărănească, De tare*
	b) descendent		Muntenia de sud	*Horă bătută*
		 + augment	Muntenia de sud, Dobrogea	*Horă bătută, Brîu mocănesc*
			Trei Scaune, Bran, Muscel, Dîmbovița, Teleajen, Dobrogea, Vrancea, Bacău	*Brează*

Ritm			Răspîndire în	
Categorie	Tip	Motiv	Regiuni și zone	Tipuri și subtipuri coregrafice
	c) ascendent		Făgăraș, Sibiu	*Feciorească*
			Făgăraș, Sibiu	*Feciorească*
		 + augment	Muscel, Bran	*Brîu mocănesc* (subtip muscelean)
2. dohmiac	a) descendent		Sibiu, Făgăraș, Moldova de sud	*Brîu mocănesc* (subtip ardelenesc), *Ceată moldovenească*
		 + augment	Sibiu, Bran, Trei Scaune, Teleajen, Buzău, R. Sărat, Ilfov, Dobrogea, Lotru	*Brîu mocănesc, Horă bătută*
		 + augment	Muscel, Bran	*Brîu mocănesc*
	b) ascendent		Bihor, Oaș, Sibiu, Făgăraș	*Învîrtită șchioapă, Doi bihorean, Roată oșenească*
			Făgăraș, Sibiu	*Învîrtită șchioapă*
			Bihor, Oaș, Sibiu, Făgăraș	*Învîrtită șchioapă, Doi bihorean*
			Făgăraș, Sibiu	*Învîrtită șchioapă*

Tabelul de mai sus nu ne poate da, firește, decît o idee incompletă asupra importanței ritmului sincopat în dansul popular românesc. Cercetările noastre ne-au furnizat însă unele rezultate care, coroborate cu cele din tabel, ne duc la unele observații interesante, care, în scurta noastră expunere, s-ar putea condensa astfel :

1) Cele 2 categorii ritmice sincopate prezintă o proporție statistică destul de ridicată. După calculele noastre, făcînd abstracție de ritmul binar comun care predomină puternic, ca peste tot (cca. 70%) amfibrahicul (8—10%) și dohmiacul (7—8%), depășesc împreună ca procentaj pe celelalte 3 categorii existente.

2) Anchetele zonale ne-au dovedit că ritmul sincopat se grupează mai ales în jurul lanţului carpatic. El lipseşte aproape total din Oltenia, Banat şi Cîmpia Transilvaniei, fiind prezent încă, în Cîmpia Munteană şi Dobrogea, unde se poate presupune o influenţă carpatică pe calea transhumanţei. Amfibrahicul uniform este puternic în Moldova ; dohmiacul ascendent este întîlnit exclusiv în Transilvania (Sibiu, Făgăraş, Bihor, Oaş, chiar şi dincolo de graniţa de vest). De-a lungul arcului principal al Carpaţilor, din sud pînă în nord, el apare frecvent, şi în formele cele mai variate.

3) De asemenea, constatăm existenţa motivelor sincopate ca elemente ritmice de bază în 10 tipuri coregrafice din ţară (din cca. 45 în total). Unele din aceste tipuri au o arie destul de întinsă : *Brîul mocănesc*, *Breaza*, *Hora bătută*, *Ţărăneasca*, *Învîrtita şchioapă* ; altele sînt concentrate în zone mici : *Roata oşenească*, *De tare* (Vrancea), *Doi bihorean*, *Ceată moldovenească*, dar sînt la fel de caracteristice ; prezenţa amfibrahicului în *Fecioreasca* este legată de anumite variante şi zone.

4) Nu putem face abstracţie de aspectul stilistic. Deşi mai greu de definit, el reiese pregnant din combinarea impresiilor noastre auditive şi vizuale. Alungirea unui timp slab pe diverse valori structural-cinetice, fapt care se petrece adesea chiar de 2—3 ori consecutiv în acelaşi motiv (la dohmiac), îi conferă acestuia o deosebită expresivitate artistică.

5) Frecvenţa şi pregnanţa fenomenului ne arată suficient legătura lui cu specificul naţional coregrafic. Celor de mai sus le adăugăm în această privinţă observaţiile noastre asupra dansurilor popoarelor din imediata noastră vecinătate. Într-adevăr, citind publicaţiile de specialitate şi vizionînd diverse filme şi ansambluri coregrafice, nu am constatat nicăieri existenţa ritmului sincopat, nici la popoarele balcanice : bulgari şi sîrbi (cu care avem atîtea contingenţe), albanezi, greci şi turci, nici la unguri, ruşi, cehi, slovaci şi ucrainieni. Poate că pentru ultimele două popoare ar trebui o anchetă specială în domeniul carpatic, legat direct de noi ; este însă destul de problematică aflarea, în proporţie apreciabilă, a acestor categorii ritmice la popoarele amintite, fără a o condiţiona de o oarecare influenţă românească.

În orice caz, dacă Bartók a putut califica ritmul asimetric drept *bulgăresc* *, în urma unor cercetări incomplete, cu mult mai multă dreptate putem acorda ritmului sincopat denumirea de ritm *românesc* sau, cel puţin, *carpatic*.

A. BUCŞAN

UN UITAT ALBUM DE BRODERII ŞI ŢESĂTURI ROMÂNEŞTI

Cercetările şi studiile relative la arta noastră populară, ca şi cele consacrate folclorului, au luat în ultimii ani o amploare din ce în ce mai accentuată, obţinîndu-se rezultate de o remarcabilă importanţă.

Monografii ca ale Elenei Avramescu şi Florea Bobu Florescu despre *Broderiile la români* (1959) sau ca ale colectivului condus de Nicolae Dunăre despre *Arta populară din Valea Jiului* (1963) constituie realizări şi succese care demonstrează cu prisosinţă atît valoarea patrimoniului nostru popular, cît şi calitatea ştiinţifică a lucrărilor consacrate studierii sale.

---

* În ultima vreme, Bartók a revenit asupra denumirii, înlocuind-o cu aceea de ritm *aksak*.

De pe poziţia cucerită de către etnografii şi folcloriştii contemporani se poate privi cu o justificată satisfacţie la progresele realizate pînă acum, dar, în acelaşi timp, şi cu obligaţia de a se valorifica în mod obiectiv şi contribuţiile unor înaintaşi care, lucrînd în condiţii mai dificile şi în împrejurări mai puţin prielnice unor astfel de preocupări, au izbutit totuşi să realizeze unele opere ştiinţifice care nu se pot ignora şi care constituie adevărate modele de hărnicie, de iscusinţă şi de conştiinţă patriotică.

Una din operele de acest gen, insuficient valorificată, este *Albumul de broderii şi ţesături româneşti* publicat la Sibiu de Minerva Cosma în două volume (vol. I, 1905, vol. II, 1925), care în momentul apariţiei a fost considerat ca „un adevărat mărgăritar de artă" („Luceafărul", 1905, nr. 15—16, p. 322—323), reprezentînd prima lucrare de acest gen la românii din Transilvania.

Făcînd un istoric al broderiei pe teritoriul ţării noastre, Florea Bobu Florescu citează (p. 22—26) lucrările şi opiniile unor călători şi autori străini ca Franz Babinger (*Iacob Hildebrandt*, Sibiu 1942), Coronni Felice (*Mie osservazioni locali nazionali antiquaria sul Vlachi specialmente e Zingari Transilvani*, Milano, 1812) sau ca Francisc Karakzai (*Beschreibung der Moldau, Beitrag zur europäischer Landeskunde*, Viena, 1817), alături de care sînt menţionaţi şi un însemnat număr de pictori — A. Raffet, Th. Valerio, A. Lancelot, A. Barabas, Mişu Popp, C. D. Rosenthal, Carol Popp de Szathmary, Th. Aman — care prin penelul lor au contribuit la consacrarea şi popularizarea unor strălucite creaţii ale broderiei româneşti, dar, din cauza rarităţii şi a uitării care s-a aşternut peste albumul de la Sibiu, n-a ajuns şi la cunoaşterea tot atît de valoroasei contribuţii a Minervei Cosma[1]. Aceeaşi constatare se desprinde şi din lectura bogatei bibliografii ce însoţeşte volumul *Arta populară din Valea Jiului* (p. 523—533), bibliografie în care sînt însumate chiar şi articole apărute în unele calendare şi periodice, dar nu şi *Albumul de broderii şi ţesături româneşti* publicat în urmă cu 60 de ani.

O omisiune identică se observă, în ambele monografii, şi cu privire la lucrările lui Dimitrie Comşa (*Din ornamentica română* şi *Albumul de broderii şi ţesături şi de crestături în lemn*), publicate tot la Sibiu în anii 1904 şi 1909, deşi utilizarea lor ar fi contribuit la elucidarea unor anumite probleme.

Albumul Minervei Cosma, după indicaţiile ce le posedăm, a fost *compus* şi *editat* de autoare, subliniindu-se astfel că toate motivele reproduse au fost brodate şi ţesute în dimensiuni de planşă de către însăşi autoarea volumului, utilizîndu-se materiale naturale din lînă, bumbac şi mătase, şi că numai după confecţionare au fost reproduse în clişee fotografice pentru a putea lua calea tiparului. Textele şi planşele originale ale *Albumului*, care s-a tipărit într-un număr de 3000 exemplare, au fost depuse spre păstrare Bibliotecii Academiei Române şi Muzeului „Asociaţiunii" de la Sibiu, unde se pot consulta şi astăzi.

Conţinînd un număr de 40 de planşe cartonate, cu elegante reproduceri în culori originale, *Albumul* Minervei Cosma, publicat cu prilejul marei expoziţii de industrie casnică românească organizată la Sibiu în 1905, o dată cu inaugurarea Muzeului de etnografie, reprezintă o bogată colecţie de motive artistice populare reprezentînd hărnicia şi măiestria ţărancelor române din Transilvania, şi îndeosebi din regiunea Sibiului.

Apariţia sa a fost considerată ca un adevărat eveniment artistic, ziarele şi revistele transilvănene consacrîndu-i numeroase recenzii şi însemnări elogioase, unele dintre ele făcînd chiar şi anumite reproduceri[2]. Volumul al II-lea al albumului, apărut la distanţă de 20 de ani, a fost prefaţat pentru importanţa şi semnificaţia sa de către însuşi Vasile Goldiş, preşedintele „Asociaţiunii” şi de istoricul Ioan Lupaş, profesor la Universitatea din Cluj, afirmîndu-se că „Asociaţiunea” „nu are cuvinte îndeajuns de convingătoare spre a îndemna publicul românesc să sprijinească şi să răspîndească în cercuri cît mai largi această utilă şi frumoasă publicaţiune”.

---

[1] Vezi şi studiul său despre *Broderiile la români* din „Studii şi cercetări de istoria artei", 1957, p. 3—4.

[2] Vezi coperta „Luceafărului" din Sibiu, 1905, nr. 15—16.

Autoarea acestui album, dotată cu o remarcabilă îndemînare artistică şi cu un pătrunzător simţ al proporţiilor şi al culorilor, s-a născut la 22 februarie 1878, ca fiică a economistului transilvănean Partenie Cosma, şi a decedat la 26 ianuarie 1957. Timp de aproape o jumătate de veac Minerva Cosma a fost o neobosită militantă pentru descoperirea comorilor artei noastre populare, pentru valorificarea şi pentru difuzarea lor.

Albumul ei, de la a cărui apariţie se împlinesc în acest an şase decenii, constituie, prin marele număr de motive cercetate reprezentînd altiţe, ştergare, gulere, mîneci, zadii, cătrinţe şi covoare, o remarcabilă contribuţie la identificarea şi aprecierea vechei noastre arte populare şi e necesar ca el să fie cunoscut şi reactualizat de către noii cercetători români.

VASILE NETEA

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR publică studii și materiale etnografice, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție, la rubrica de note și recenzii, problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție : str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte, 1964, 1107 p.,** 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. al XIX-lea — începutul sec. al XX-lea)**, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară și folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la români**, 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani**, ediția a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)**, 1963, 561 p., 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume și folclorul Bucureștilor". Studiu istoric-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838**, ediție critică de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 3, p. 227–336, București, 1965

I. P. I. – c. 1589 | 43.407 | Lei 12. –

XF 1172
200 150

..218

1457

József Attila Tudományegyetem
Központi Könyvtára
külföldi cseréjéből

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

1965 NOV 17.

Tomul 10 BUCUREȘTI Nr. 4

1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ROMULUS VULCĂNESCU

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei R.P.R.; prof. univ. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei R.P.R.; I. MUŞLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacţie:
N. JULA

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135 sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor”

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

55218

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 10 1965 Nr. 4

SUMAR

STUDII

Pag.

CORNELIU BĂRBULESCU, Aspecte actuale ale cercetării naraţiunilor populare în România 339
ION-RADU MIRCEA, Zăvoare şi broaşte de lemn 347
CONSTANTIN ZAMFIR, Contribuţii la cunoaşterea istoriei muzicii poporului român 365
TONY BRILL, Poveştile cu animale şi poveştile cu formule . . 375
ANCA GIURCHESCU, Observaţii asupra structurii arhitectonice a dansurilor cu formă fixă 389
EMILIA COMIŞEL, Structura melodică a dansurilor populare . . . 399

MATERIALE

EMILIA PAVEL, Sumanele moldoveneşti 415
O. BÎRLEA, GHEORGHE CERNEA 423

NOTE ŞI RECENZII

MARIANA KAHANE, Obiceiul colindatului în satele Lupşa de Sus şi Bărbăteşti 425
FLORICA LORINŢ, Cursuri de etnografie pentru muzeografi . 428
LUCIA MUREŞANU, Arta populară din Valea Jiului 430
SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU, László Gáldi, Esquisse d'une histoire de la versification roumaine 435

Rev. etn. folc. t. 10, nr. p. 337–438 Bucureşti, 1965

REVIEW
OF
ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tome 10 1965 Nº 4

CONTENTS

STUDIES

Page

CORNELIU BĂRBULESCU, Present Aspects of Folk Narrative Research in Rumania 339
ION-RADU MIRCEA, Wooden Latches and Locks 347
CONSTANTIN ZAMFIR, Contribution to the Study of the Musical History of the Rumanian People 365
TONY BRILL, Animal Tales and Formula Tales 375
ANCA GIURCHESCU, Notes on the Architectonic structure of dances of fixed patterns 389
EMILIA COMIŞEL, The Melodic Structure of Folk Dances. . . 399

MATERIALS

EMILIA PAVEL, Moldavian peasant coat (*suman*) 415
O. BÎRLEA, GHEORGHE CERNEA 423

NOTES AND REVIEWS

MARIANA KAHANE, Custom of Singing Christmas Carols in Lupşa de Sus and Bărbăteşti villages 425
FLORICA LORINŢ, Courses on Ethnography for Museographers . 428
LUCIA MUREŞANU, Folk Arts of the Jiu Valley 430
SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU, László Gáldi, Esquisse d'une histoire de la versification roumaine 435

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 4, p. 337–438 Bucureşti, 1965

ASPECTE ACTUALE ALE CERCETĂRII NARAŢIUNILOR POPULARE ÎN ROMÂNIA [*]

CORNELIU BĂRBULESCU
Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

30—IX—1964

Datorită condiţiilor favorabile pe care activitatea ştiinţifică le are acum în România, specialiştii cercetători ai naraţiunilor populare au putut să-şi organizeze munca potrivit unui plan de perspectivă care i-a ajutat să facă un apreciabil salt calitativ, atît prin preluarea critică a studiilor înaintaşilor, cît şi a considerării folclorului românesc de pe poziţii teoretice noi.

Incontestabil, interesul ştiinţific pentru cercetarea naraţiunilor populare în România are o tradiţie valoroasă, dezvoltată în special în a doua jumătate a sec. al XIX-lea[1], cînd s-au făcut şi preţioase culegeri de texte. Din păcate însă, în sec. al XX-lea şi în special în intervalul dintre cele două războaie mondiale, această tradiţie n-a mai fost continuată, iar interesul pentru naraţiunile populare a devenit cu totul izolat [2], deşi culegători au fost mulţi şi s-au tipărit numeroase colecţii de materiale. Această lipsă se datoreşte în parte şi accentuatei orientări către filologie a cercetătorilor români care foloseau textele naraţiunilor populare doar pentru exemplificări de limbă sau ilustraţii literare.

În anul 1951 s-a reluat în mod organizat cercetarea naraţiunilor populare, fiind înscrisă în planul de lucrări al Institutului de folclor din Bucureşti — înfiinţat în 1949 — iar în secţia literară s-a hotărît să se facă pentru început inventarierea tuturor naraţiunilor populare româneşti tipărite, în acelaşi timp să se continue culegerea de noi documente autentice orale cu ajutorul aparatelor de înregistrare sonoră. Astăzi cercetarea a devenit complexă, deoarece cu timpul perspectiva ştiinţifică s-a lărgit progresiv.

---

[*] Comunicare ţinută la al IV-lea Congres al „International Society for Folk narrative Research", Athena, 6 sept. 1964.

[1] Mozes Gaster, Aron Densusianu, Atanasie Marienescu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Lazăr Şeineanu.

[2] Teodor Speranţia, Adolf Schullerus, Ion Muşlea, Ion Cazan.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 4, p. 339–346, Bucureşti, 1965

Prin numeroasele culegeri la teren, contactul direct şi repetat cu realităţile în care trăiesc naraţiunile populare[3], cunoaşterea condiţiilor de viaţă ale povestitorilor, determinarea prilejurilor în care se povesteşte şi stabilirea preferinţelor pe grupe de vîrste, analizarea mentalităţii grupului social în care circulă naraţiunea, ne-au ajutat să înţelegem multe aspecte ale fenomenului viu al naraţiunii, căci în folclorul românesc comunicarea orală este şi în prezent deosebit de intensă, iar tezaurul de naraţiuni populare este de o bogăţie uimitoare şi necunoscută pînă acum pe plan internaţional[4].

În acelaşi timp cu culegerile la teren şi pe măsură ce înainta inventarierea materialului tipărit, s-a ivit necesitatea imperioasă a clasificării lui după criterii de studiu cu valoare internaţională, deci a alcătuirii catalogului naraţiunilor populare româneşti, instrument de muncă indispensabil. De asemenea cunoaşterea amănunţită a textelor de poveşti, snoave, legende etc., a ridicat necesitatea de a le studia atît conţinutul cît şi realizarea artistică, modul în care se reflectă în ele realitatea social-istorică, modul în care se conturează mentalitatea populară şi funcţiunea pe care o au în viaţa colectivităţii.

De bună seamă că aceste probleme care sînt atît de strîns legate între ele şi care la rîndul lor ridică altele, nu pot fi elucidate repede — materialul narativ este atît de complex — însă ele jalonează o perspectivă promiţătoare de studiu.

Stadiul în care se află actualmente catalogul naraţiunilor populare româneşti [5] este înaintat. Capitolul poveştilor cu animale a fost redactat în întregime, iar legendele vor fi gata la sfîrşitul anului acestuia. De asemenea vor fi gata în primă redactare capitolul despre snoave şi cel despre poveştile fantastice (ATh. 300—749), urmînd ca în anul viitor să fie redactate restul de capitole: poveşti religioase (ATh. 750—849), poveşti nuvelistice (ATh. 850—999) şi poveşti despre dracul cel prost (ATh. 1 000 — 1 199).

În urma discuţiilor purtate în colectivul literar, pentru catalogul de poveşti propriu-zise s-a ales ca bază de clasificare sistemul internaţional Aarne — Thompson (1 — 1 199) [6]. Legendele şi tradiţiile au fost rînduite potrivit schemei pe care am prezentat-o la conferinţa de la Budapesta [7] în octombrie 1963 : legende etiologice; legende mitologice;

---

[3] 15 regiuni din ţară au fost cercetate; s-au colecţionat circa 2 000 de naraţiuni prin înregistrare pe bandă magnetică.

[4] După o statistică sumară şi în comparaţie cu tipologia ATh., se găsesc în folclorul românesc : 249 de tipuri poveşti cu animale (ATh. 1—299) printre care doar 68 sînt internaţionale şi 181 nu sînt menţionate; 583 de tipuri de poveşti propriu-zise (ATh. 300—1199) dintre care 290 sînt internaţionale şi 293 nu sînt menţionate. În ceea ce priveşte anecdotele, din 3985 de tipuri doar 270 sînt consemnate în catalogul ATh.

[5] La catalogul naraţiunilor populare româneşti lucrează un colectiv de trei cercetători ai Institutului de etnografie şi folclor.

[6] La clasificarea şi la redactarea capitolelor despre poveştile propriu-zise (ATh. 300—1199) lucrează C. Bărbulescu, şeful colectivului Catalogului naraţiunilor populare româneşti.

[7] La clasificare şi la redactare lucrează Toni Brill; de asemenea şi la capitolul de poveşti cu animale (ATh. 1—299).

legende istorice şi geografice, legende religioase. Pentru snoave, cărora încă nu li s-a determinat o clasificare specială internaţională, s-a preconizat gruparea acestora în cinci categorii [8]: snoave cu caracter social, snoave despre relaţii de familie, snoave despre trăsături de caracter, snoave despre defecte fizice, glume, făcîndu-se la fiecare categorie referiri la catalogul ATh., pentru tipurile existente acolo.

La diferenţierile arătate s-a ajuns datorită formării unui punct de vedere teoretic care a condus analiza textelor fişate în raport cu realitatea vieţii de toate zilele, cu modul, cu locul, timpul şi scopul în care se povesteşte; căci între speciile naraţiunilor populare există o clară deosebire atît ca subiect şi formă, cît şi ca funcţie. Chiar povestitorii populari nu confundă aceste specii între ele şi în variatele ocazii cînd povestesc vreo snoavă, vreo legendă sau vreun basm, subliniază caracterul special al naraţiunii lor prin intonaţie, prin gest, prin mimică. Consecinţa logică este că speciile naraţiunilor populare nu pot fi tratate toate cu aceeaşi măsură. Interpretarea lor, analiza, sistematizarea, nu pot fi direcţionate de un singur criteriu; cel psihologic, ori cel sociologic, cel ritualist, funcţional, estetic, lingvistic etc. Naraţiunea populară este produsul unui proces complex de gîndire socială şi se adresează societăţii, ea se dezvoltă numai în cadrul unui grup social şi diferitele specii ale naraţiunii populare corespund unor necesităţi teoretice şi practice comandate de însăşi viaţa colectivităţii. Pe de altă parte, deşi în mod obişnuit este încadrată de filologi în capitolul numit ,,literatură populară'', ea nu poate fi judecată în mod mecanic după criteriile analizei literaturii scrise deoarece naraţiunea populară este produsul culturii populare care s-a dezvoltat pe alte coordonate decît cultura scrisă.

Cultura intelectuală a fost multe milenii apanajul şi preocuparea de căpetenie a unor privilegiaţi. Documentul scris a uşurat dezvoltarea gîndirii individuale, a ridicat ştiinţele şi artele la o mare specializare. În acelaşi timp însă a uşurat personalizarea, aristocratizarea lor, monopolizarea.

Cultura populară s-a dezvoltat şi s-a continuat prin transmiterea orală, vizuală, auditivă, imitativă. Ea s-a sprijinit pe memoria colectivităţii care nu este mecanică, ci asociativă şi selectivă. Procesul de gîndire, la preluarea şi transmiterea unui fapt de cultură populară, nu s-a bazat pe documente scrise cu formă fixă, ci pe sfere de noţiuni determinate de ideologia şi de interesul material şi spiritual pe care îl prezentau ele pentru viaţa grupului social, ca şi de stadiul de cunoaştere la care ajunsese acest grup. Din această pricină tradiţia populară este prin excelenţă democratică şi corespunde comandamentelor imediate de viaţă materială şi spirituală ale colectivităţii — aducînd permanent în prezent experienţa generaţiilor anterioare. De aici decurge şi actualitatea pronunţată şi perpetuă a creaţiilor folclorice, chiar dacă în componenţa lor sînt cuprinse noţiuni şi imagini poetice depăşite.

Dacă inteligenţa unui individ se dezvoltă în răstimpul limitat al unei vieţi şi în conjunctura culturală respectivă, inteligenţa poporului, a colectivității omenești, s-a dezvoltat în decursul a mii și mii de ani, transmițînd prin tradiție esența judecăților și a deprinderilor practice, izvorîte din munca și din lupta generațiilor succesive pentru conservarea și perfecționarea speciei, pentru cunoaștere și pentru o viață mai bună. În creațiile populare materiale și spirituale nu se perpetuează inutilități. Pe măsură ce o practică ori o noțiune au fost depășite de progres, acestea dispar ori se transformă răspunzînd noilor cerințe ale vieții. Așa se explică de ce înțelepciunea populară nu promovează nimic întîmplător. Ea se sprijină pe o rațiune colectivă de esență dialectică, avînd rădăcinile adînc înfipte în trecut și ramurile întinse către viitor.

---

[8] La clasificare şi la redactare lucrează Sabina Stroescu.

Colectivitatea umană cunoaște o știință a vieții izvorîtă din experiență și perfecționată în mod specific, pe care strămoșii au transmis-o urmașilor prin mijloace pedagogice adecvate. Considerăm că unul din aceste mijloace este și narațiunea populară cu numeroasele ei specii corespunzătoare diverselor scopuri ale acestei pedagogii. Dacă analizăm profund din punct de vedere social-istoric aceste narațiuni, putem constata că prin mijlocirea lor, de fapt, se transmite un tratat complex de știință, de etică și estetică populară.

Judecînd astfel și particularizînd, concludem că fiecare specie narativă are un caracter deosebit. Spre exemplu, snoavele populare au un caracter satiric-demonstrativ. În ele nu sînt vizate persoane fizice, ci aspecte tipice ale comportării, slăbiciunilor și defectelor unor personaje care pot sugera imediat generalizarea. Ele corespund unei atitudini etice militante a grupului social, și așezate după conținut subliniază concepțiile morale populare despre lene, prostie, vanitate, minciună, beție, arivism lăcomie, răutate, exploatare, abuz de putere etc., care sînt biciuite cu ridicol și sancționate cu rîsul ascultătorilor. Fiindcă snoava este specia narativă cea mai dinamică — spontană, concentrată, de întindere mică, se povestește ușor, se memorează ușor, circulă și se adaptează cu o iuțeală uimitoare — ea este cea mai legată de actualitatea imediată a vieții, iar varietatea motivelor subliniază bogăția de aspecte din viața societății respective. Foarte multe snoave se creează mereu, corespunzînd realităților celor mai actuale, iar în momentul culegerii lor pe bandă de magnetofon sau prin transcriere, devin documente folclorice.

Legendele și tradițiile au un caracter explicativ. Ele sînt destinate să-i facă pe oameni să înțeleagă aspecte ale mediului fizic în care trăiesc, să îi explice substanța și proveniența. Ele sînt răspunsuri la întrebări pe care oamenii și le-au pus în legătură cu fenomenele naturii, sînt motivări ale unor practici rituale și superstițioase. Multe legende încearcă explicarea numirilor și formelor ciudate de teren, înfățișarea variată și însușiri ori manifestări ale animalelor și vegetalelor, pentru împlinirea unei ascuțite curiozități raționale, caracteristică omului. Legendele caută să explice la un anumit nivel ideologic relațiile dintre oameni și personajele închipuite ale unei mitologii care nu trebuie confundată cu fabulosul poveștilor fantastice.

Poveștile au un caracter mult mai larg. Ele sînt mult mai complexe decît snoava și legenda, care în majoritatea cazurilor ilustrează cîte un singur motiv. În povești se reflectă într-un anumit mod artistic și prin prisma mentalităţii colectivităţii tabloul social-economic-cultural, cu forţele motrice şi contradicţiile specifice locului unde este plasată povestea. Povestitorul are o mare libertate să împletească tradiţia folclorică cu realitatea cunoscută de el şi cu produsul spontan al fantasiei personale. De aceea în povestea populară cele două planuri, real şi fantastic, se întrepătrund, iar personajele şi situaţiile ireale sînt aduse la nivelul posibilului fără ca povestea să devină absurdă. Aşa se explică şi faptul că de-a lungul veacurilor prin poveştile populare au fost transmise pînă astăzi reprezentări fantastice, credinţe, practici şi elemente străvechi de cultură. Cu timpul aceste reprezentări au devenit nişte convenţionalităţi artistice, însă datorită oralităţii folclorice, eroilor li s-a transmis continuu experienţa de viaţă a povestitorilor iar relaţiile şi situaţiile dintre personaje au fost dezvoltate potrivit unei poziţii clare a poporului faţă de multiplele aspecte de viaţă, conform acelei etici izvorîte din gîndirea colectivă. În cultura populară, drepturile şi datoriile omului faţă de societate sînt dirijate de legi nescrise fiind ilustrate cu ajutorul metaforei, iar relaţiile dintre părinţi-copii, soţ-soţie, fraţi între ei, prieteni, cunoscuţi, stăpîn-slugă (bogat-sărac), sînt dezbătute în lumina realităţilor locale economico-sociale.

Acum reiese clar că povestea nu este o simplă înlănţuire mai izbutită sau mai puţin măiestrită a unor imagini poetice fabuloase, în scop literar distractiv, nici doar un mijloc oarecare de vehiculare al vestigiilor pe care le-a transportat de-a lungul mileniilor. De asemenea se poate vedea că povestea populară este mai mult decît reflectarea unui aspect de psihologie socială, este mai mult decît simplă purtătoare în timp a unor elemente nediferenţiate de cultură umană. Povestea populară are toate aceste atribute şi încă altele, împletite, contopite, interdependente. Povestea populară are un tîlc social-istoric, ceea ce înseamnează mai mult decît o simplă funcţie determinată de un fapt izolat. Prin larga generalizare a personajelor şi situaţiilor în oponenţa bun-rău, povestea populară se adresează simţului etic al maselor. Prin oponenţa bogat-sărac, se stabileşte în timp o atitudine de clasă. Povestea populară nu este exemplificativă ca snoava, nici explicativă ca legenda. Ea este demonstrativă şi cu ajutorul reprezentărilor metaforice conturează estetic concepţiile populare despre moral şi imoral, deosebeşte dreptatea de nedreptate, vorbeşte despre umanitate şi asuprire, despre egalitate între oameni, cinste şi înţelepciune, despre recunoştinţă şi ingratitudine, transmite către urmaşi experienţa de muncă a înaintaşilor.

În ansamblu, naraţiunile populare, izvorîte din concepţia maselor despre lume şi despre viaţă, furnizează premise de judecată care stimulează raţiunea colectivă.

Această poziţie de sinteză teoretică la care am ajuns în special prin analiza minuţioasă a materialului românesc de naraţiuni populare, a vieţii reale a acestora pe teritoriul României, şi prin confruntarea observaţiilor noastre cu laborioasele rezultate ale diferitelor şcoli şi curente teoretice internaţionale de specialitate, are marele avantaj că din momentul în care este acceptată ca bază de judecată lărgeşte simţitor orizontul cercetării ştiinţifice, dînd cercetătorului libertatea să studieze naraţiunile populare din toate unghiurile posibile, fără pericolul alunecării în izolare sau în fundături teoretice fără ieşire.

Munca de analiză ştiinţifică asupra naraţiunilor populare capătă astfel un scop precis pentru cunoaşterea fenomenului în complexitatea lui, ceea ce sporeşte interesul cercetării.

În România faza de lucru la care s-a ajuns în prezent în acest domeniu este ilustrată de începutul unor analize asupra structurii naraţiunilor populare, asupra desfăşurării modului de a povesti, asupra relaţiilor dintre povestitor şi ceea ce povesteşte el. Unele rezultate au început să se arate. Astfel începe să se precizeze relaţiile dintre element-motiv, motiv-episod, episod-variantă-tip. Elementul este noţiunea cu care operează naratorul. Motivul este ideea izvorîtă din relaţia dintre două sau mai multe elemente; el se cristalizează literar într-un aşa numit de noi ,,moment-motivic''. Episodul este înlănţuirea logică a mai multor momente-motivice într-o desfăşurare literară dramatică. Momentele -motivice şi în special episoadele sînt mobile, iar schimbarea lor dă naştere variantelor care se grupează în tipuri determinate de tema generală a naraţiunii.

În ce priveşte relaţiile dintre povestitor şi ceea ce povesteşte el, problema este deosebit de bogată în aspecte. Este interesant că povestitorul consacrat şi recunoscut de colectivitate, prin faptul că face parte din aceeaşi categorie socială cu ascultătorii, că trăieşte aceeaşi viaţă cu ei, avînd aceeaşi mentalitate, îmbracă în haina naraţiunii pe care o spune, modul de a gîndi al grupului social respectiv. De fapt povestitorul este cu atît mai bun cu cît păstrează în minte mai multe scheme de poveşti şi formule devenite tipice, îmbogăţindu-şi astfel posibilitatea narativă. Schemele tradiţionale ale naraţiunilor pot fi asemuite cu nişte scenarii pe care povestitorul — actor şi regizor în acelaşi timp — le dezvoltă spontan cu mijloacele de vibrare artistică care îi aparţin. De aici decurge între altele şi calitatea diferenţiată atît a naraţiunilor cît şi a naratorilor.

Pornind de la această observaţie putem explica şi modul în care o naraţiune circulă dintr-o limbă în alta. Prin traducere, aproape întotdeauna se preia doar schema naraţiunii deoarece specificul limbii, topica, imaginile poetice, expresiile, se traduc foarte greu. Povestitorul care a preluat această schemă o împlineşte la rîndul său potrivit talentului şi comandamentelor limbii şi mentalităţii colectivităţii în care o expune. Observarea atentă a calităţii, a oportunităţii, a esenţialităţii elementelor care *deosebesc* variantele aceluiaşi tip de naraţiune la popoare şi în limbi diferite, poate duce la stabilirea direcţiei de mişcare a temei respective, a stabilirii unor sfere de interes comun, ca şi a unor elemente specifice. În acelaşi timp însă tema cuprinde elemente tradiţionale de cultură populară care sînt preluate selectiv de traducător în conformitate cu mentalitatea lui şi implicit a mediului în care trăieşte. Urmărirea unor astfel de elemente de cultură, mai vechi sau mai noi, pe cale comparativ-istorică, în variante din limbi diferite, poate duce la stabilirea ariei de acceptare a elementului cultural respectiv în diferite perioade istorice şi implicit poate duce la determinarea momentului de întîlnire a acestui element cu cultura diferitelor popoare care de-a lungul istoriei au venit în contact cu poporul de la care s-a pornit cercetarea. Această determinare istorică a ariei de circulaţie a motivelor limpezeşte multe necunoscute cum ar fi : legătura în timp şi spaţiu dintre folclorul diferitelor popoare, determinarea caracteristicilor regionale şi naţionale, oglindirea şi vehicularea aspectelor reale ale vieţii, oglindirea contemporaneităţii în mentalitatea colectivităţii, păstrarea sau schimbarea tradiţiei prin inovaţie etc.

Un loc important îl are şi cercetarea aspectului artistic al naraţiunilor populare. S-a scris un studiu amplu de estetică asupra lor [9], se urmăreşte determinarea modului de realizare artistică în diferite specii narative, se caută definirea caracterului improvizaţiei.

Mă voi opri aici cu aceste discuţii care, fiecare, necesită lucrări dezvoltate, speciale. Subiecte de abordat sînt atît de numeroase încît specialiştii au posibilitatea să meargă pe drumuri care să nu se întîlnească niciodată.

Totuşi aşa cum un briliant cu numeroase feţe strălucitoare ale aceleiaşi substanţe este preţuit după bogăţia scînteierilor privite în acelaşi timp, şi naraţiunea populară capătă valoare adevărată numai dacă este judecată în complexitatea esenţei sale.

Cercetătorii naraţiunilor populare nu pot eluda una din legile fundamentale în ştiinţă : interdependenţa fenomenelor. În acest sens în România, pentru a se lărgi orizontul cercetării culturii populare, pentru ca legătura între diferite discipline adiacente să fie cît mai eficientă, în anumite cazuri se practică cercetarea complexă prin trimiterea în acelaşi timp în aceeaşi zonă a unei echipe formate din specialişti economişti, etnografi, istorici, geografi, antropologi, arheologi, folclorişti, lingvişti, psihologi, pentru a studia simultan acelaşi grup social, în aceleaşi condiţiuni, coroborînd rezultatele muncii individuale. Ceea ce în mod obişnuit ar face în mic orice cercetător, aprofundează pe specialităţi o astfel de echipă complexă, obţinînd rezultate ştiinţifice superioare.

Naraţiunea populară este o poartă spre inima poporului. În naraţiunile populare sînt adunate tradiţii, credinţe, reprezentări poetice fabuloase, elemente de etică şi de mitologie populară ; în diferite procedee artistice se oglindesc aspecte ale relaţiilor sociale, gînduri ale oamenilor despre oameni, despre natură, despre viaţă. Toate acestea au fost transmise peste timp şi naraţiunile populare au devenit pentru folclorişti tot atît de preţioase precum documentele pentru istorici ori pentru oricare altă ştiinţă. Studierea lor adîncă, complexă, realistă, poate ajuta la găsirea factorului comun de cultură populară care a fost acceptat de-a lungul vieţii omenirii de masele populare în ciuda graniţelor, a războaielor, a cataclismelor, a diferenţelor de limbă şi de orînduire socială. Căutînd împreună cu pasiune acest factor comun, găsindu-l, valorificîndu-l, cercetătorii naraţiunilor populare îşi vor aduce şi ei contribuţia la realizarea năzuinţelor tuturor popoarelor spre pace, stimă reciprocă, progres.

Scopul cercetării ştiinţifice nu este izolarea savanţilor, ci apropierea lor, discutarea largă a problemelor, colaborarea sinceră şi unirea eforturilor pentru găsirea unor adevăruri de care omenirea are nevoie.

---

[9] George Călinescu, *Estetica basmului*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor”, VI (1957), p. 395–484 ; VII (1958), p. 7–136.

PRESENT ASPECTS OF FOLK NARRATIVE RESEARCH IN RUMANIA

The favourable conditions created in Rumania for scientific research have permitted important accomplishments in all scientific departments.

Great advance was achieved in the last 15 years in folk tales studies. Former researches on the subject have been critically reconsidered and new studies have paved the way of complex work in this speciality.

The inventory of all Rumanian printed folk tales has been fixed as an aim for the Bucharest Institute for Folklore as early as 1951. Collecting of old authentic oral documents has been started anew with the latest recording equipment. New scientific vistas have lately been opened on the subject.

The Institute's investigators have studied folklore elements and have tried to come into direct contact with life as present in Rumanian folk tales, as well as with the tellers. They have also psychologically studied groups of tellers, their artistic preferences, the way in which folk tales are transmitted; they have thus been enabled to have a personal point of view on the subject on wich to focus their professional activity. As a result scientific research of popular tales became very interesting in nowadays Rumania. As illustration we may mention the folk tales types catalogues, useful in analysing different tales. The reality of folk life is considered, as reflected in the tales, the relations between teller, hearers and folk themes. A number of notions have gained precision, as well as the way they are related. For instance : element-motive, motive-episode, episode-variant-type.

An approach is made to the problems of the way the narratives pass from one language into another, from one country's folklore into another and what remains specific in them for each country.

The study wounds up with consideration on the necessity to carry on tale research, in order to be complete, by specialists in many fields of science : political economy, ethnography, history, archaeology, psychology, philology, folklore, etc. Their work should deal simultaneously with the same social group, under identical conditions ; the individual conclusions should be proved and superior syntheses attained gradually.

ZĂVOARE ŞI BROAŞTE DE LEMN

ION-RADU MIRCEA
Institutul de studii sud-est europene, str. I. C. Frimu, nr. 9, Bucureşti

15-II-1965

Problema vechilor încuietori de uşi sau de porţi poate fi cercetată în toată complexitatea şi varietatea ei pe materiale aflate în colecţiile muzeelor de artă populară şi etnografie, în publicaţii şi pe baza pieselor aflate încă pe teren. Alături de broaştele şi încuietorile confecţionate din fier, cele de lemn prezintă pe teritoriul ţării noastre o mare diversitate de forme şi sisteme, dar şi o unitate materială comună provinciilor istorice româneşti. Vechimea şi răspîndirea lor sînt prea bine cunoscute şi cercetarea de ansamblu depăşeşte cu mult limitele acestei sumare schiţe pe care o încercăm pentru teritoriul Republicii Socialiste România.

Cele mai vechi civilizaţii mediteraneene s-au folosit de zăvoare de lemn mînuite cu chei, uneori adevărate broaşte confecţionate din acelaşi material. Ele sînt atestate din al doilea mileniu î.e.n. în piramidele Egiptului, în Babilon şi apoi în lumea greacă. Templele greceşti erau închise cu zăvoare de lemn, iar cheia care le deschidea de afară era un fel de manivelă de înălţimea unui om; cu timpul, această cheie devenise un simbol sacru, care figurează pe reprezentările plastice ale preoteselor templelor greceşti. În palatul lui Ulise, cămara de rezerve (thalmos) se închidea, ca şi cea a templelor, trăgînd de afară zăvorul cu o cureluşă; Penelopa mînuia enorma cheie cu îndemînare[1]. Alături de acest sistem, încă de la anul 2000 î.e.n. la Babilon se folosea broasca de lemn cu cheia ei tipică, pentru a asigura averile îngrămădite în temple. În insulele greceşti s-a folosit pînă în zilele noastre. Bine cunoscută în regiunile unde lemnul ca material de construcţie s-a păstrat mai mult timp, a dispărut foarte curînd acolo unde concurenţa fierului s-a simţit mai puternic. În secolul trecut, din Spania şi pînă în insulele Ferroe, în lumea slavă, mai ales la slavii răsăriteni şi în ţinuturile baltice, în Ungaria, casele, dar mai ales hambarele de grîu, erau încuiate ca la noi, fie cu zăvorul de lemn, fie cu broasca cu

---

[1] Vezi *Odiseea*, cîntul I versul 441—442, VIII 443, XXI 6—7, 46, 240.

Rev. etn. folc. t. 10, nr. 4, p. 347—361, Bucureşti, 1965

cheie; amintirea lor se întîlneşte la toate popoarele învecinate[2]. La fel de răspîndită era în Asia de nord şi de mijloc[3] sau în jumătatea de nord a continentului african[4].

Deşi pe teritoriul ţării noastre aceste străvechi moduri de închidere se întîlnesc şi azi, în unele zone mai izolate, nu li s-a acordat o prea mare atenţie de către literatura de specialitate. În *Monografia comunei Răşinari*[5] V. Păcală a dat pentru întîia dată în 1915 o descriere sumară a tuturor mijloacelor de închidere a uşilor folosite în Mărginimea Sibiului. În 1938, profesorul R. Vuia a prezentat cîteva desene după zăvoare de lemn cu cheie din Petrila — Hunedoara şi Feleac — Cluj[6]. O fotografie şi desene după o broască şi zăvoare de lemn din Nerej — Vrancea a publicat H.H. Stahl în cunoscuta monografie a acestui sat[7]. Din literatura sovietică mai multe detalii ne dă I.E. Blomquist într-o lucrare recentă despre *Construcţiile ţărăneşti ale ruşilor, ucrainenilor şi bieloruşilor*[8], dar se limitează la încuietorile de hambare. Date complete privind această problemă în R.S.F. Iugoslavia avem într-o comunicare prezentată de Al. Deroko la congresul de antropologie şi etnografie de la Paris din 1960[9].

Această realizare a iscusiţilor cioplitori în lemn, merită să fie relevată; ea se încadrează alături de mecanismele morilor şi pivelor, în începuturile mecanicii, sesizate pe teritoriul patriei noastre.

În cele ce urmează vom încerca o prezentare tipologică a zăvoarelor şi broaştelor de lemn utilizate în ţara noastră în trecut, pe baza materialului de teren şi din muzee. Schiţa noastră, cu toată dificultatea informaţiei istorice, caută să stabilească şi dezvoltarea, de la simplu la complex, explicînd astfel evoluţia acestor piese prin transformările social-economice survenite în cultura rurală şi răspîndirea geografică a diferitelor tipuri şi variante pe teritoriul patriei noastre.

Observaţii generale. Acum un veac şi jumătate, la cîmpie, o simplă legătură de spini închidea uşa cramelor aşezate departe de locuinţe; trecătorul o putea înlătura ca să bea după pofta inimii vinul adăpostit în butoaie, cu condiţia să pună la loc această barieră contra animalelor[10]. Pentru locuinţă, mai ales noaptea, *drugul* masiv *de lemn*, care se fixa cu capetele în uşori sau chiar în pereţi, dădea oamenilor siguranţa că nu vor fi surprinşi de vizite nedorite. Cu timpul, drugul de lemn este înlocuit prin altul mai mic, mobil şi permanent, dînd astfel naştere *clanţei* şi *zăvorului*, care la rîndul lui s-a transformat în *broască cu cheie*.

---

[2] Pentru detalii în lumea antică vezi: Daremberg Ch.—Saglio Edmond, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, vol. IV, partea II, col. 1241—2, articolul „Sera", precum şi *Enciclopedia italiana*, vol. XXXI, 1936, articolul „Serratura".

[3] Dr. R. Kanitz, *Die Völker Nord und Mittel-Asiens*, Stuttgart, 1925, p. 78.

[4] Alexander Deroko, *Verrous et serrures des anciennes maisons en bois en Yougoslavie*, în „VI^e^ Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnographiques", Paris, 30 juillet — août, 1960, tome II, Paris, 1963, p. 541.

[5] V. Păcală, *Monografia comunei Răşinari*, Sibiu, 1915.

[6] R. Vuia, *Le village roumain de Transylvanie et du Banat* (în *La Transylvanie, ouvrage publié par l'Institut d'histoire nationale de Cluj*, Bucureşti, 1938, p. 785, fig. 37, 38).

[7] H. H. Stahl, *Nerej, un village d'une région archaïque*, tome II, Bucureşti, 1939, p. 146, 147, 152, fig. 56.

[8] I. E. Blomquist, *Крестьяские постройки русских, украинцев и белоруссов*, Moscova, 1956, Ed. Academiei de Ştiinţe U.R.S.S., p. 311. O scurtă descriere şi o fotografie la A. S. Beikovici, S. C. Jegalov, A. A. Lebedev, S. C. Proskvirin, *Хозяйство и быт русских крестян. Определитель*, Ed. Sovetskaia Rossiia, Moscova, 1959, p. 156 şi fig. 121. Fotografie de broaşte de lemn din ţările baltice în ghidul muzeului etnografic din Riga *Государственный музей народного быта Латвии. Краткий путеводитель*, Riga, 1959, p. 112.

[9] Vezi nota 4.

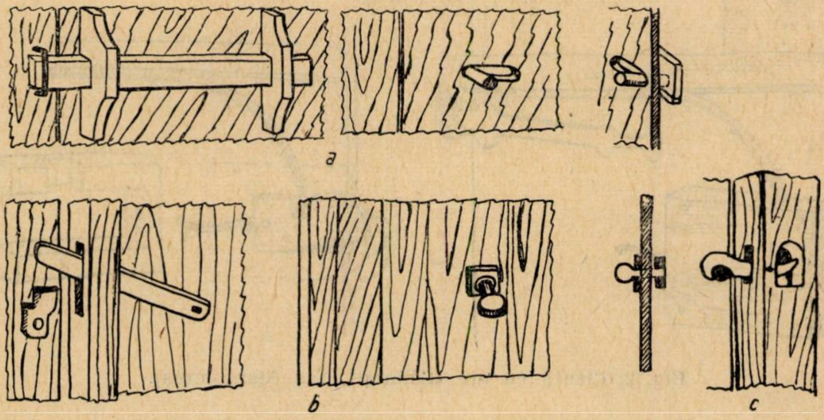


Fig. 1. Clanţe a) Fundul-Moldovei, rn. Cîmpulung; b) Tilişca, rn. Sibiu; c) Bancu, rn. Ciuc.

Din punctul de vedere al construcţiilor, atît sistemul vechi de închidere al uşii şi porţii, cît şi cel actual, se bazează pe utilizarea unui drug care, intrînd într-unul din „uşori", împiedică deschiderea. Manevrarea este uşoară, dacă cel care deschide uşa se află pe partea încuietorii şi o poate mînui direct; cînd însă drugul sau, mai degrabă, zăvorul este de cealaltă parte a uşii, de obicei cea interioară, pentru a-l trage de afară este nevoie de o *cureluşă*, un *cep* sau o *clanţă*, cu care zăvorul este împins în plan orizontal la dreapta şi la stînga, sau în sus şi în jos. Dacă zăvorul blochează uşa, căzînd cu un capăt în lăcaşul din uşor, atunci mînerul clanţei care străbate uşa, funcţionează ca o pîrghie ridicîndu-l, cînd este apăsată în jos[11].

Se poate spune că actualele broaşte metalice nu au adus nimic nou în uzul zilnic decît perfecţionarea sistemelor vechi realizate în lemn.

Clanţele se confecţionau în trecut mai ales din lemn. Ele aveau rolul de a ţine uşa sau poarta închisă; siguranţa închiderii, realizată cu mijloace şi unelte simple, ca şi dibăcia execuţiei, trezeşte şi astăzi admiraţia. Sînt diferite sisteme de clanţe de lemn. Cel mai simplu se compune dintr-o stinghie de lemn (zăvor) străpuns la un capăt de un ax prismatic, care o fixează în poartă străbătînd-o; de cealaltă parte a porţii — exterioară — axul se termină cu un mîner în formă de disc. Prin răsucirea axului, clanţa se ridică sau cade într-un lăcaş săpat în uşorul porţii[12] (fig. 1b). După acest prototip de lemn s-a făurit clanţa de fier.

---

[10] Informaţii de la bătrîni (satul Greaca, raionul Olteniţa).

[11] Acest sistem, realizat în fier de atelierele rurale, a avut o mare răspîndire.

O altă variantă a clanţei apare la unele porţi de la gospodăriile secuieşti din Ciuc[13] sub forma unui cîrlig, care cade pe un cep înfipt în ea. Faţă de variantele de mai sus, poziţia acestui cîrlig nu este în planul porţii, ci perpendicular pe acest plan şi amplasat într-unul din stîlpii de susţinere. Forma cîrligului este aceea a unui *S* alungit, aşezat într-o scobitură în interiorul stîlpului. Ceva mai departe de centrul de echilibru, cîrligul se mişcă în jurul unui cui de lemn, care-l fixează în lăcaş,. Din cauza greutăţii mai mari a jumătăţii anterioare, capul cîrligului prinde capul bătut în marginea portiţei, cînd aceasta stă închisă (fig. 1c).

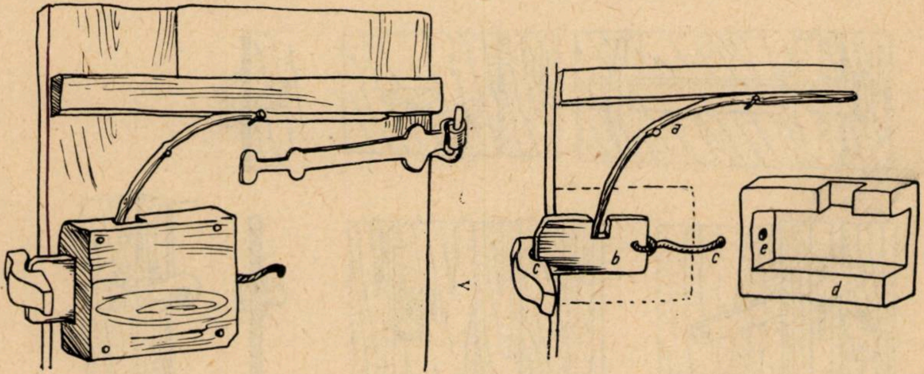


Fig. 2. Clanţă cu arc (Călineşti, reg. Maramureş).

Pentru a deschide portiţa din stradă, pe latura stîlpului, este scobită o gaură, perpendiculară pe lăcaşul în care se mişcă cîrligul. În acest fel, coada cîrligului este descoperită ; apăsat cu degetul, cîrligul se ridică şi poarta se deschide. Capătul exterior al cîrligului este rotunjit, iar cînd portiţa este trasă de afară, cepul ridică cîrligul, care apoi cade şi-l prinde închizînd-o.

În fine, o a treia variantă ce iese din comun[14], utilizează un arc de lemn sau o nuieluşă încordată, care împinge înainte zăvorul şi blochează uşa ; pentru a o deschide se trăgea de celălalt capăt al drugului de lemn cu o sfoară, ce se găsea la exteriorul uşii (fig. 2). Aşadar, folosirea arcului la mecanismele de lemn a precedat răspîndirea lui pe o scară largă la încuietorile şi broaştele de metal.

---

[12] Vezi casele din Tilişca, r. Sibiu. V. Păcală în lucrarea amintită (v. nota 5) numeşte acest sistem cînd „cheiţă cu clanţă" cînd „vîrtej". Deschiderea se făcea „cu ajutorul unei sforicele, legată de cheiţă şi ieşită afară prin gaura uşii" (p. 441), ca la sistemul antic menţionat la începutul acestui articol (v. nota 1). Autorul vorbeşte de „clanţa de lemn... împreună cu cheiţa [clanţa sau zăvorul n.n.] formînd o pîrghie cu două braţe" (p. 409—410). „Vîrtejul" este tocmai această cumpănă (clanţă), cum se vede la stînele mărginene în aceeaşi lucrare (p.450).

[13] Vezi Muzeul Satului — Bucureşti, gospodăria din satul Bancu-Ciuc.

[14] R. Vuia, *Le village roumain...*, p. 785, fig. 38. Vezi şi clanţa din satul Comăneşti-Maramureş (fig. 2).

Clanţa de lemn s-a păstrat numai la porţile curţilor, deşi, în cazul gospodăriilor cu ocol închis, cum vom arăta îndată, s-au folosit şi broaşte de lemn. Însă pentru casele de locuit şi pentru biserici, foarte răspîndit a fost *zăvorul* de lemn cu cheie, cunoscut în antichitate în orient şi lumea mediteraneană ; el a vieţuit pînă în zilele noastre peste tot unde mecanismele de fier, scumpe, nu au pătruns decît tîrziu, mai ales în regiunile izolate sau unde populaţia era săracă.

Încuietorile nu aveau numai scopul de a fixa uşa sau poarta ; ele trebuiau să ferească averea ţăranului compusă din produse naturale (grîne, vin, brînză şi lînă), bunuri lucrate (haine şi scoarţe, mobilier şi vase etc.).

În regiunile de munte, în general acolo unde materialul de construcţie este lemnul, zăvorul se întîlneşte şi azi, mai ales la construcţiile anexe. Numai cînd utilizarea metalului s-a răspîndit, cînd producţia atelierelor şi fabricilor a oferit un sistem de închidere ieftin, solid şi puţin voluminos, întinsa întrebuinţare a încuietorilor de lemn s-a restrîns la unele regiuni izolate.

Tipologie. Între numeroasele forme şi sisteme de închidere întîlnite la noi trebuie să stabilim o clasificare, ţinînd seama de procesul de perfecţionare de la zăvor la broasca cu cheie, de la arhetip la tipuri şi în cadrul tipurilor de la diferite forme la variante tipologice. În general există două tipuri principale : A. *Zăvorul*, adică drugul mobil de închidere, dar liber, descoperit ; B. *Broasca cu căţei*, în care zăvorul este fixat, închis, într-un bloc de lemn cu piese mobile (*căţei*), ce cad jos. La rîndul lor, putem subîmpărţi fiecare din aceste tipuri în cîte două forme principale, cu variantele lor, după felul în care se foloseşte cheia :

A. *zăvoare*
- a. *fără cheie*
- b. *cu cheie*

B. *broaşte*
- a. la care cheia se introduce în zăvor (*zăvor teacă*)
- b. la care cheia se introduce în corpul broaştei, deasupra zăvorului (*zăvor plin*).

A. Zăvoarele.

a. Sistemul de încuietori se bazează pe *zăvor* (*drug*, *zar*, *lăstar*), stinghie de lemn ce se sprijină pe două scoabe, numite şi *urechi*, de lemn — sau de fier — pe care alunecă la dreapta şi la stînga, oprind împingerea uşii înlăuntru sau tragerea ei de afară[15]. Uneori, la porţi, zăvorul este mînuit de afară, înainte şi înapoi, cu ajutorul unui cep aşezat orizontal. În acest caz, capul sau mînerul se mişcă de-a lungul unei ferestre tăiată în scînduri. Această categorie s-ar putea include între clanţe (fig. 1 a).

---

[15] În *Monografia comunei Răşinari*, acest zăvor simplu, de obicei interior, este numit „lăstar" (p. 414) şi se folosea la uşa de la „coamăr" (cămară).

Imitat în fier, tipul acesta de zăvor se întîlnește des nu numai în Moldova, dar și în alte locuri din țară[16].

b. La început zăvorul interior era mînuit cu mijloace simple : printr-o crăpătură sau bortă se introducea un deget sau un cuțit ; cu mișcări încete și repetate unghia sau vîrful cuțitului împingea înainte sau înapoi lemnul. Uneori închiderea se făcea cu o sfoară sau cureluşă cu capătul la exterior (în Mărginimea Sibiului, Cluj, fostul județ Muscel). Sistemul acesta primitiv se mai păstrează doar în amintirea unor bătrîni din satele de cîmpie sau de munte[17]. De la acest sistem s-a trecut la zăvorul manevrat cu cheia. Schematic, acest sistem de închidere era compus din două piese principale : zăvorul și cheia.

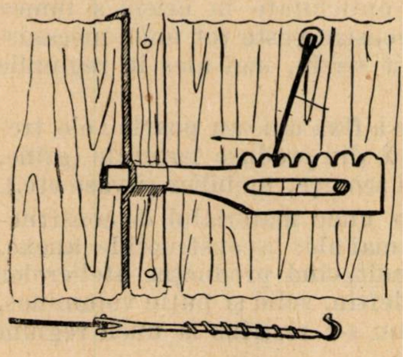


Fig. 3. Zăvor cu cheie de fier.

Zăvorul de lemn cu cheie prezintă două variante : 1) zăvorul de lemn care la vîrful cheii se aplică pe crestăturile practicate pe muchea lui superioară și 2) cel la care vîrful cheii sub forma unui cîrlig se fixează pe partea dinspre interior a plăcii, în care sînt înfipte cuie de lemn, de fier, ori sînt săpate șanțuri sau găuri.

b.1. Cea mai tipică și mai completă încuietoare de acest fel se întîlnește la casele bătrînești din Oaș[18] (fig. 3). Ușa locuinței dintr-o singură scîndură groasă se deschide înăuntru. Pe ușorul din stînga, în partea dinăuntru, cam la înălțimea pieptului, se află zăvorul, care împiedică, atunci cînd este împins înainte, deschiderea ușii spre tindă.

Încuietoarea constă din 4 piese : zăvorul, cuiul care-l fixează, suportul de lemn și cheia mobilă de fier. Zăvorul în forma unui pistol are pe porțiunea cea mai lată o deschizătură (fereastră) lungă, iar deasupra o serie de *dinți*, ridicături rotunjite, de cîțiva milimetri înălțime. Un cui de lemn masiv, bătut prin deschizătura din mijlocul zăvorului, îl fixează de perete și formează unul din punctele de sprijin în plan orizontal, pe care alunecă zăvorul. Celălalt punct de sprijin îl formează un stîlp masiv cît ușa, prins de același ușor, tot cu cuie de lemn ; la nivelul zăvorului grosimea stîlpului se mărește ; aici stîlpul prezintă o gaură dreptunghiulară pe care se sprijină capătul zăvorului.

Manevrarea zăvorului se face cu o cheie, introdusă printr-o gaură rotundă așezată deasupra zăvorului. Cheia are la un capăt o limbă din același material, articulată în jurul unui nit. Secretul încuietorii constă în lungimea limbii cheii, care trebuie calculată exact după distanța dintre gaură şi muchia zăvorului, precum şi în numărul mare de găuri. Adesea cheia era de lemn[19]. Afară de aceasta, cele mai multe gospodării foloseau zăvoare de lemn mai mult la anexe[20] decît la locuinţe. Răspîndirea acestui zăvor este generală pe tot cuprinsul ţării, ca de altfel pe tot continentul european, încă din antichitate. Îl întîlnim şi la bisericile de lemn şi de zid din munţii Olteniei pînă în Maramureş[21]; la vechile bordeie de la Dunăre[22] şi la „căsoaiele” din Vrancea[23]. Larga răspîndire în trecut a acestui tip de zăvor în Moldova se vede după numeroasele piese păstrate în muzeele cu caracter etnografic[24].

---

[16] Este în uz la porțile caselor din Drăguș, reg. Brașov.

[17] Informatorul Florea Andrei de 69 ani, din satul Găuriciu, raion Zimnicea.

[18] Desen în Grigore Ionescu, *Arhitectura populară românească*, Editura Tehnică, 1957, p. 162, fig. 121. Azi la Muzeul Satului-București, casa din satul Moișeni, raion Oaș, reg. Maramureș.

b. 2. Cea de-a doua variantă a zăvorului cu cheie se aseamănă în multe privinţe cu prima: aceeaşi placă lată de lemn cu capetele mai înguste, mişcîndu-se pe scoabe de fier sau suporţi de lemn. De obicei, acest zăvor se aplica direct pe uşe. Deosebirea constă din felul în care este confecţionată cheia şi cum se aplică vîrful ei pe zăvor. Aceasta nu mai este articulată, ci are formă de cîrlig făcut dintr-o bucată de sîrmă groasă[25]; partea îndoită se aplică cu vîrful pe placa de lemn, însă pe faţa opusă uşii, pătrunde între crestăturile sau cuiele de pe ea şi poate împinge drugul spre dreapta sau spre stînga (fig. 6, a 4). Această formă de zăvor se găseşte şi în Oltenia, Dobrogea şi Transilvania, adesea la încuietorile construcţiilor utilitare.

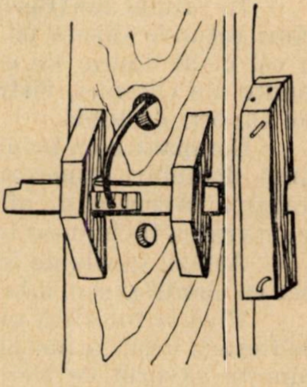


Fig. 4. Zăvor cu cheie-cîrlig.

Foarte vechi pare a fi cel aplicat pe uşa morii de vînt de la Sarichioi, raionul Istria[26] (fig. 4). Doi suporţi mici sprijină un zăvor care este neted pe partea ce se freacă de ușă, dar pe cea opusă, între cei doi suporți are adăugată o plăcuță crestată transversal cu mici șanțuri.

---

[19] Vezi R. Vuia, *Le village roumain*..., fig. 37: zăvorul din Petrila, fostul judeţ Hunedoara, de tipul descris, însă cu cheia de lemn; vezi şi V. Păcală, *op. cit.*, p. 425.

[20] V. p. 360.

[21] Biserica din Valea de case (mahala în satul Olăneşti, raion Rîmnicu Vîlcea), construită în 1820, are uşa închisă pe dinăuntru cu zăvor de lemn, fixat cu două cuie prin două „ferestre” şi cu cheie-cîrlig. Urme de asemenea zăvoare se găsesc şi la alte biserici de lemn (vezi de pildă Muzeul Satului, bisericile din Dragomireşti-Maramureş şi Turea-Cluj). Un zăvor de lemn cu o cheie articulată de fier, de 65 cm lungime, se păstrează în Muzeul Satului, casa din Măldărăşti, r. Rîmnicu Vîlcii sub nr. inv. XXIII A. 70 şi 71 (vezi fig. 7, a 1).

[22] Vezi Muzeul Satului, com. Drăghiceni, raion Caracal; locuinţa are pentru o şi mai mare siguranţă două zăvoare cu chei deosebite.

[23] H. H. Stahl, *Nerej*..., p. 46 şi 47, fig. 16 şi 17 dă desenul unor asemenea zăvoare masive, unul cu o cheie de lemn articulată. Vezi şi căsoaia din Năruja la Muzeul Satului Bucureşti.

[24] În secţia etnografică a Muzeului de istorie din Iaşi se păstrează un zăvor cu cheie provenind din satul Straja, raion Rădăuţi (nr. inv. 3006), altul, cu cheia pierdută, din Cîmpulungul Moldovenesc (nr. inv. 1834). Tov. prof. Ion Chelcea de la Muzeul Satului a avut amabilitatea să ne comunice două schiţe personale după astfel de încuietori, una din satul Fundul Moldovei, raion Cîmpulung; alta din satul Breaza, acelaşi raion. Zăvoare de acelaşi tip se păstrează la Muzeul de artă populară din Bucureşti sub nr. 875/9521, 864/9507.

[25] Cheile-cîrlig apar şi la prima variantă.

[26] Muzeul Satului — Bucureşti.

Zăvoare asemănătoare se foloseau și în Banat la pivele din comuna Borlova, în Oltenia la atelierele de olărie din raionul Horezu sau la *conacele* de lîngă Olănești[27]. Este forma cea mai ușor de confecționat a zăvorului cu cheie.

În primul caz (Borlova) vîrful cîrligului se sprijină pe una din cele 7 găuri rotunde săpate pe fața exterioară a zăvorului, între cei doi suporți; la cel de-al doilea, de o construcție simplă, curentă și azi, în părțile de munte ale Olteniei, vîrful cheii cade între cuiele de fier bătute între cei doi suporți de tablă.

Comparate cu încuietorile din antichitate, zăvoarele românești prezintă deosebiri importante : nu cunosc enormele „chei de templu", iar tragerea zăvorului de afară cu o sfoară se întîlnește numai în rare cazuri, manevrarea făcîndu-se tot cu cheia.

Astăzi, casele de lemn au părăsit acest fel de încuietori : broasca de fier cu clanță și arc, fabricată în serie, sau lacătul, s-au răspîndit peste tot.

Pînă la folosirea broaștelor metalice, în lumea satelor metalul lucrat de fierarii locali a imitat vechile modele de încuietori de lemn; se mai întîlnește zăvorul de fier cu cheie în cîrlig.

În 1910 Tudor Pamfile[28] prezintă la casele vechi din Moldova numai astfel de zăvoare. La ușile caselor construite în prima jumătate a secolului al XIX-lea din Nerej — Vrancea, Audia și Măstacăn — Bacău, sau la Sălciua — în Munții Apuseni — acest sistem se află în funcțiune și astăzi[29].

Imitația este evidentă; nici o inovație decît schimbarea materialului. Numai cînd producția industrială schimbă fundamental construcțiile simple, rurale, ale atelierelor sătești, cînd concurența prețului limitează activitatea lor, deci către sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea, și aceste imitații în fier ale civilizației lemnului trec în rîndul pieselor de muzeu.

B. **Broaștele de lemn.**

Pe teritoriul României și în țările înconjurătoare, tipul cel mai complicat dar și cel mai bine documentat este broasca de lemn; ea s-a format prin îngroșarea suportului în care se mișcă înainte și înapoi zăvorul. În blocul masiv s-au săpat șanțuri verticale, prin care alunecă pene de lemn, numite *cățel*; căzînd în jos, vîrful lor pătrunde în crestături speciale, săpate pe fața superioară a drugului — ca la zăvoarele cu cheie — și broasca se încuie.

Deschiderea broaștelor de lemn se făcea cu o *cheie* care ridica vîrfurile cățeilor din crestăturile zăvorului, lăsînd liberă alunecarea lui înapoi; după locul unde se introduce cheia, după felul în care se ridicau penele (cățeii), broaștele se împart în două tipuri : a) cele la care drugul-zăvor este o teacă de lemn cu găuri perforate pe faţa superioară, iar limbile cheii împing afară din aceste găuri colţii căţeilor şi totodată o trag afară ; b) cele la care zăvorul este plin, iar cheia ridică în sus căţeii prin răsucire, după ce este introdusă într-o fereastră aflată deasupra zăvorului. Remarcăm de la început o deosebire esenţială între broaştele de lemn şi cele actuale de fier ; poziţia cheii faţă de corpul broaştei. Dacă astăzi cheia se introduce perpendicular pe mersul penei — ca la zăvoarele cu cheie — la broaştele de lemn ea urmează sensul drugului de lemn, care se manevrează de obicei cu aceeaşi mînă.

---

[27] La „conacele" (odăile de vite de pe plaiurile din nordul raionului Rîmnicu Vîlcii, satul Tisa) se întîlnesc zăvoare asemănătoare, recent construite. Două crengi curbate serveau ca suporți unei scurtături netezite pe ambele fețe, avînd bătut un cui la mijloc. Vezi exemplare la București în Muzeul Satului.

[28] Tudor Pamfile, *Industria casnică la Români*, București, 1910, pp. 416—417 și 631—632.

[29] Vezi exemple în Muzeul Satului — București.

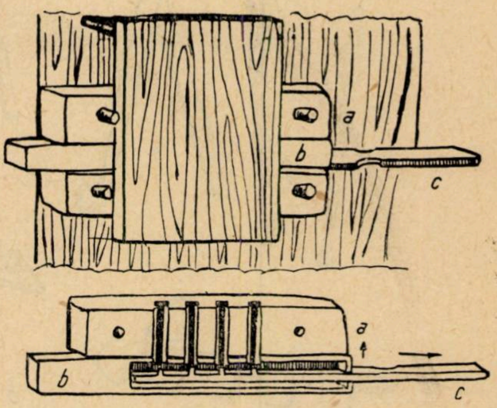


Fig. 5. „Drug cu căţei”.

Sînt însă forme arhaice, care dovedesc existenţa nu a blocului de lemn, ci a unor pene sau cuie de lemn, la început descoperite, apoi închise într-o cutie. În satul Răşinari lîngă Sibiu, se mai folosea pe la 1913 la „grajdul de bucate” (hambar) un „lacăt”, construit din trei căţei de lemn, separaţi între ei de nişte plăcuţe verticale, care formau lăcaşul lor de alunecare. Totul era închis într-o cutie făcută din scîndurele „prevăzută în laturea mai îngustă cu o deschizătură dreptunghiulară, menită a se introduce prin ea *încuietoarea de lemn* [zăvorul — *n.n.*], iar ceva mai sus, cu o alta mai mică, prin care are a se introduce cheia” [30]. Această cutie se fixa în interior pe uşor, iar vîrful drugului împiedica deschiderea uşii.

a.1. Un sistem asemănător se întîlneşte în Oltenia la Olăneşti, rn. Rîmnicu-Vîlcea, penele fiind înlocuite cu cuie de lemn, care se mişcă într-un drug scurt, aşezat orizontal, paralel cu cel mobil şi fixat deasupra lui în stîlpul ce desparte cele două uşi la pivniţă. Aceste cuie căzînd în jos intră în găurile de pe o porţiune a drugului săpat ca o teacă şi-l fixează. Ca şi în cazul „lacătului” de la casele din Răşinari, pentru a-l asigura, căţeii şi cei doi drugi de lemn erau închişi într-o cutie de scînduri [31] (fig. 5).

a. 2. Cele mai multe broaşte însă au corpul masiv, aşezat vertical, perpendicular pe zăvor. La unele case din Nerej — Vrancea, corpul masiv, modelat grosolan din cîteva lovituri de topor, este străpuns de sus în jos de nişte canale, în care aveau joc patru vergele de lemn. Cam la o treime din înălţime acesta are un şanţ transversal pe care alunecă un drug orizontal de lemn. Unul din capetele drugului este mai gros şi prelungit în jos cu o parte rotunjită, formînd mînerul. La mijlocul mînerului, în lungul lui, zăvorul a fost găurit formînd o teacă, iar pe fața de sus, subțiată, s-au săpat 4 găuri rotunde așezate perechi. Cînd zăvorul este împins pînă la opritoarea din capăt (mîner), ele ajung în dreptul vergelelor de lemn care jucau rolul cățeilor : alunecînd în jos, ele pătrundeau în cele patru găuri

---

[30] V. Păcală, *op. cit.*, p. 435. După tipul de cheie poate fi inclusă în categoria b (cu zăvorul plin).

[31] Vezi broasca numită „drug cu căţei” la pivniţa casei nr. 1665 a lui A. Tîrcă din satul Olăneşti, raionul Rîmnicu Vîlcii. O altă broască cu vergele a publicat H. H. Stahl (*Nerej*, vol. II, fig. 56, p. 152—153). Astăzi piesa se păstrează la Muzeul Satului din Bucureşti, dar fără cheie.

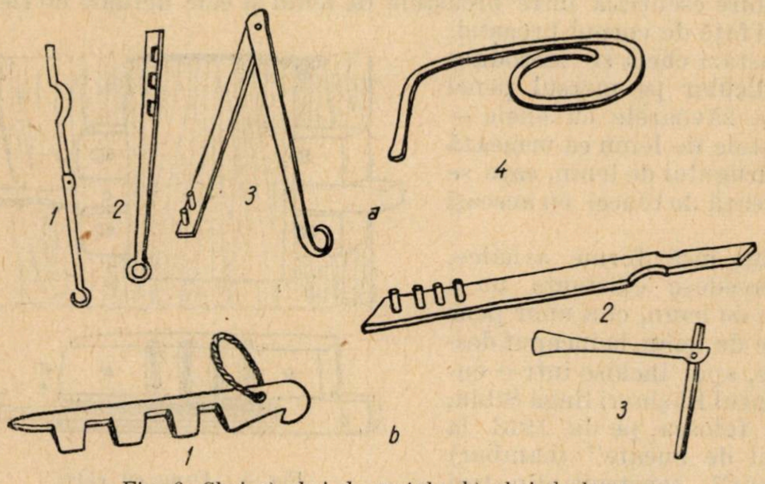


Fig. 6. Chei a) chei de metal ; b) chei de lemn.

rotunde și blocau zăvorul. Ca să se poată trage zăvorul, se introducea în interiorul lui o placă de lemn cu colți de dimensiunea și în poziția găurilor ; printr-o mișcare în sus împingea afară din zăvor vîrfurile vergelelor și totodată îl apuca și-l trăgea înapoi.

Acest sistem a fost treptat înlocuit cu altul. Uneori corpul broaștei are dimensiuni disproporționat de mari, cum sînt cele de la porțile caselor cu ocol închis de la Cîmpul lui Neag (raionul Petroșani) sau la ,,pimnițele'' din fostul județ Gorj. De data aceasta nu este vorba de o piesă mică, ci de un stîlp înalt de 1,30—1,50 m, care se îngroașă la mijloc și se bombează formînd lăcașul cățeilor și al zăvorului. Această piesă masivă se află pe partea interioară a porții cu două canaturi. Pentru a manevra zăvorul, în dreptul lui se găsește o fereastră de 26 × 5 cm pe unde, din afară, se introduce mîna cu cheia. Partea caracteristică, distinctă, este nu numai masivitatea broaștei, ci și forma zăvorului care la Cîmpul lui Neag[32] este un drug de lemn subțiindu-se spre vîrf. Ca și la exemplele citate mai sus, cheia era în formă de placă, avînd cepi de lemn cu vîrfurile în sus, corespunzători găurilor din teaca zăvorului.

Broaște asemănătoare însă de dimensiuni mai mici se găseau în această zonă la ,,cămările'' de pe laturile intrării, cu deosebirea că teaca zăvorului avea peretele de sus; în el erau săpate la capăt trei șanțuri transversale, prevăzute în fundul lor cu cîte o gaură rotundă, prin care intrau colții cățeilor. Cheia folosită aici era confecționată dintr-o tijă de fier îndoită în unghi drept (fig. 6, a 3). În bîrna masivă de brad era săpată o ferestruică mică de 2—3 cm lăţime prin care se introducea cheia; vîrful ei îndoit, prevăzut cu nişte cuie, intra în teaca zăvorului, ridica în sus colţii căţeilor şi apoi trăgea afară zăvorul[33]. La casa cu ocol închis de la Muzeul Satului, putem constata diferite sisteme de închidere. Porţile cele mari se fixau înainte de folosirea broaştei într-un fel deosebit : cele două canaturi ce se atingeau erau străpunse de o gaură piezişă prin care probabil trecea o vergea şi împiedica deschiderea lor la împingere (contra animalelor); la cămări există urme care dovedesc că mai înainte s-a folosit forma mai simplă, a zăvorului de lemn cu cheie, pe stîlpul uşii cămării din dreapta se vede o gaură, care a servit timp îndelungat unei chei de fier, iar în interior, urmele unor cuie de lemn dovedesc folosirea unui zăvor aflat azi în inventarul gospodăriei. Un astfel de zăvor se mai păstrează în funcţiune şi la portiţa din dosul curţii[34]. În fine, broaştele descrise mai sus dovedesc trecerea la forma cea mai dezvoltată a sistemului de închidere.

---

[32] Muzeul Satului — București.

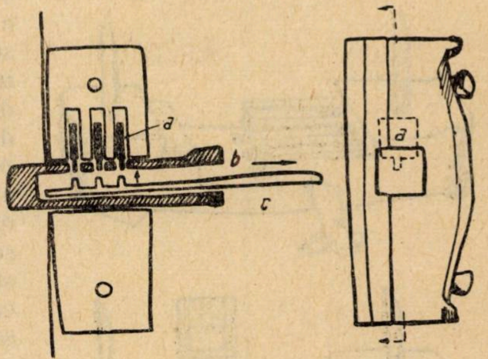


Fig. 7. Broască cu cheie (Dragomireşti, rn. Vişeu).

Aşadar, la Cîmpul lui Neag unde gospodăriile se găseau împrăştiate pe o mare suprafaţă, atît intrarea în ocol cît şi în cele două cămări, erau asigurate cu încuietori de lemn, cu atît mai perfecţionate cu cît averea stăpînului creştea. Merită relevat faptul că la cele două uşi ale casei, probabil mai recente, broaştele sau zăvoarele de lemn, au fost înlocuite cu clanţe şi broaşte de fier. Ca şi în multe alte locuri, sistemele de lemn pentru închidere s-au păstrat mai multă vreme la uşile de mică importanţă pentru gospodărie, dar la locuinţă ele au dispărut mai repede. Asemenea broaşte se întîlnesc şi în Maramureş, folosite la poarta şurii[35], sau în Moldova de nord[36] (fig. 7).

b.1. Într-o formă mai evoluată a acestui fel de încuietoare, meşterul lemnar şi-a uşurat munca anevoioasă şi delicată de a găuri zăvorul în lungul său, care-l făcea în acelaşi timp mai fragil, înlocuind acest sistem prin altul : ridicarea căţeilor nu se mai face împingînd în sus dinţii lor, ci printr-un canal practicat în corpul broaştei (vezi fig. 8) şi continuat în plăcuţele care formează corpul lor, de obicei de formă ovală şi de dimensiunile cheii.

---

[33] Informaţia furnizată de tov. Georgeta Stoica, şef de secţie la Muzeul Satului-Bucureşti, care a văzut broasca în funcţiune. O cheie asemănătoare, dar articulată se păstrează la Muzeul din Rîmnicu Vîlcea, sub denumirea „chei pentru crame secolul al XVIII-lea" care ne face să presupunem existenţa acestui sistem de chei şi de cealaltă latură (Oltenia) a Carpaţilor.

[34] În inventarul gospodăriei, sub nr. 361 se păstrează o placă de lemn cu crestături pe muche, tipică pentru acest sistem de închidere. Un zăvor la fel se mai păstrează şi la portiţa din spatele curţii.

[35] Vezi satul Dragomireşti, r. Vişeu, unde broasca se află încă în uz în 1960 la poarta şurii gospodăriei Ştefan Ţîcală.

[36] Piese din satele Măstacăn şi Mălini, r. Suceava, la Muzeul de artă populară nr. inv. 882L., 883L.

Această variantă are o largă răspîndire şi este exemplificată în satele din raionul Ciuc[37], în Munţii Apuseni[38], în Moldova etc., cu folosinţă diversă. Se aplică fie pe partea interioară a uşii, fie la exterior. În primul caz se practică o ferăstruie pe unde se introduce mîna cu cheia. Operaţia de deschidere se complică în acest caz, deoarece mîna care apasă cheia trebuie să tragă şi zăvorul. Aceste broaşte au deseori forme elegante şi o bogată ornamentaţie sculptată. Ele se folosesc sau au fost în folosinţă la construcţiile anexă ale locuinţei, la bucătării de vară, la şură, la căsoaie sau cămări.

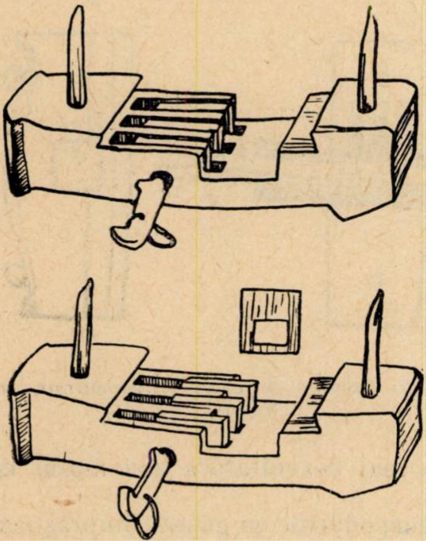


Fig. 8. Broască cu cheie (Fundul-Moldovei, rn. Cîmpulung).

b.2. O formă oarecum deosebită este aceea în care cheia funcţionează prin învîrtire în jurul axului ei. În linii mari, asemenea broaşte nu diferă prea mult de cele descrise mai sus ; deosebiri prezintă doar cheia, care este cioplită dintr-o singură bucată de lemn tare, şi are un mîner prelungit cu un fus rotund pe care se ridică două sau mai multe limbi. Acesta se termină cu un vîrf ascuţit ce intră într-un lăcaş special amenajat în interiorul broaştei, la capătul canalului de pătrundere. Cheia străbate gaura de intrare cu limbile în jos, trece prin golurile căţeilor şi se fixează cu vîrful în celălalt perete al broaştei. Răsucind cheia cu o jumătate de cerc, limbile îşi schimbă poziţia ridicînd în sus căţeii şi deblocînd zăvorul[39] (fig. 8).

b.3. Cramele vechi din raionul Tîrgu Jiu, construite din bîrne masive de stejar, cu două uşi din plăci enorme de lemn, aveau în interior broaşte de proporţii neobişnuite (fig. 9). Un caz tipic este la gospodăria din satul

---

[37] Muzeul Satului-Bucureşti, la gospodăria din satul Bancu-Ciuc ; se utilizează la bucătărie, purtînd data 13.4.4 (1913 aprilie 4), alta la uşa şurii (1919) ; în şură se păstrează o alta din 1919. Prima are 11 cm, a doua 8,5 × 39, cealaltă 9 × 60 iar ultima 15 × 123 cm.

[38] *Ibid.*, gospodăria Sălciua (43 × 14 cm). La preluarea ei, casa folosea un zăvor de fier, deschis cu un cîrlig de sîrmă groasă. „Căsoaia'' prezintă o fereastră mică în partea dreaptă a uşii, care servea la introducerea braţului ce purta cheia pentru broască ce fusese probabil în uz.

[39] Exemplele cele mai interesante sînt cele din Muzeul Satului : la Fundul Moldovei (raion Cîmpulung), dintre care unul are o cheie cu 4 limbi la o broască cu 4 căţei, la Nerej-Vrancea unde cheia era o vergea cu 3 cepi la o broască cu 3 căţei (Vezi H. H. Stahl, *Nerej*, p. 152, fig. 56) sau la Berbeşti-Maramureş. O cheie asemănătoare se găseşte în inventarul gospodăriei maramureşene de la Ieud ; ea dovedeşte existenţa acestui fel de broască alături de broasca de tipul *a*, folosită la Dragomireşti-Maramureş.

Ceauru[40]. Corpul îl constituie un stîlp de circa 1,50 cm înălţime şi circa 20 cm lăţime. Capetele se îngustează, iar vîrfurile lor ca nişte cepi sînt prinse în bîrnele de sus şi de jos ale clădirii, încît o asemenea broască nu poate fi detaşată dacă nu se demontează întreaga clădire sau cel puţin acoperişul în partea de sus a pereţilor. Alături de acest stîlp se află porţile masive fixate cu cepi proprii în aceleaşi grinzi. Ele se deschid de o parte şi de alta a unui alt stîlp de susţinere, pe care este aplicat în acelaşi fel un suport de lemn de o lăţime mai mică, dar de aceeaşi înălţime. Uşile sînt înţepenite de un drug de lemn de 1,50 m, care străbate cînd este închis două lăcaşuri : unul aşezat în broască şi altul în stîlpul suport. Manevrarea lui din afară se face printr-o fereastră mică[41] care se află pe peretele din dreapta uşii, astupată de un bloc de lemn mobil. Acest drug-zăvor nu poate fi tras afară, ci numai împins pînă întîlneşte peretele. El are forma pătrată cu capul mai gros şi artistic lucrat la mîner. Pe o porţiune de aproape 20 cm de la mîner sînt săpate 3 lăcaşuri pe o latură şi alta (vezi figura 9). Aceste lăcaşuri corespund cu 4 şanţuri ; două săpate în capul masiv al broaştei, iar două într-un bloc detaşabil, care, cînd stîlpul este montat, pătrunde în el şi constituie o singură bucată cu restul. În aceste şanţuri alunecau căţeii care astăzi lipsesc[42]. Din păcate, cheia, care dădea caracterul aparte al acestei variante, lipseşte. Lipseşte apoi

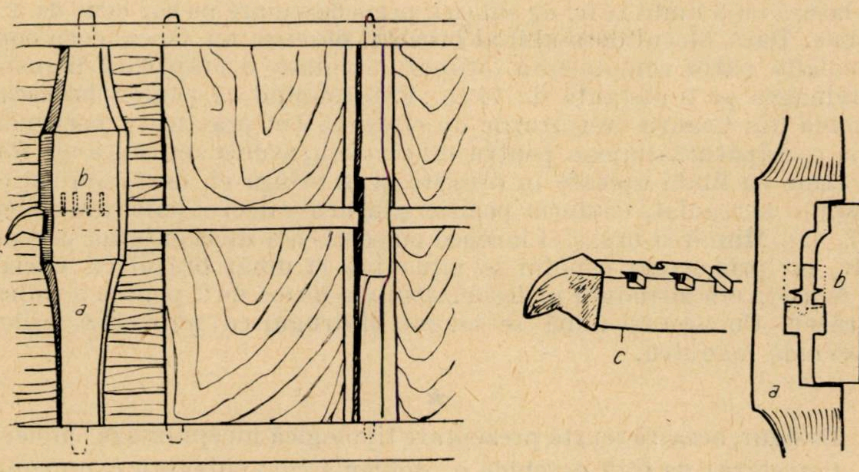


Fig. 9. Broască la cramă.

---

[40] Muzeul Satului-Bucureşti.

[41] Asemenea ferestre se găsesc la broaştele descrise la p. 14, 16, 18—19 din Munţii Apuseni, Olăneşti, Rîmnicu Vîlcii, raionul Ciuc. La secţia „Lemn" a depozitului Muzeului de artă populară se află un asemenea bloc ca o cutie, ce avea el însuşi o limbă de lemn ce cădea în jos şi fixa blocul. Deschiderea se făcea cu o cheie de fier (nr. inv. 8841).

[42] Datele privind interiorul corpului broaştei sînt relative deoarece nu mi-am putut da seama de ele, decît prin crăpătura rămasă în stîlp din îmbucarea defectuoasă a blocului detaşabil.

gaura pentru introducerea cheii; singura cale de pătrundere a cheii este un şanţ îngust de cîţiva milimetri cam la 3,5 cm deasupra lăcaşului drugului, paralel cu el, dar care nu permite decît introducerea unei lame înguste. O cheie care să corespundă întrucîtva condiţiilor de mai sus se găseşte în muzeul din Rîmnicu Vîlcea, sub denumirea ,,chei pentru crame, sec. al XVIII-lea'' ; este o lamă de tablă groasă, al cărui capăt se termină pe o latură cu 3 limbi la fel de subţiri, perpendiculare pe ea, cam de 2 cm lungime. Dacă blocul detaşabil al broaştei descrise nu făcea corp comun cu cealaltă parte componentă (stîlpul), rămînea o crăpătură îngustă ce se prelungea pe o distanţă de 14 cm. Presupunînd că pentru broasca de la crama din Ceauru crestăturile de circa 15 cm practicate perpendicular pe o crăpătură slujeau pentru dinţii cheii, atunci aceasta avea forma unei lame cu limbi aşezate în dreapta şi în stînga ei, de 5 mm înălţime şi dispuse neregulat, conform poziţiei şanţurilor deci căţeilor din ele (vezi fig. 7, a2). Mînuirea broaştei începea cu scoaterea de la exterior a cepului masiv, iar prin gaura cepului se vîra pînă la umăr braţul cu cheia de fier. Aceasta era introdusă în deschizătura în formă de T pentru a ridica în sus căţeii. Cu aceeaşi mînă se trăgea şi drugul ce împiedica uşile să se deschidă înăuntru.

★

Desigur, această scurtă prezentare tipologică nu epuizează subiectul.

Cercetarea de faţă deschide o problemă care aşteaptă completările. Am căutat în această schiţă să prezentăm, pe lîngă tipologia bazată pe evoluţia sistemului de închidere, şi alte aspecte legate de istoria culturii rurale. Teoretic, răspîndirea geografică ne arată, din punctul de vedere al formei, asemănări ca de pildă între broaştele masive din Hunedoara şi cele din Tg. Jiu, între cele din Moldova de nord, Maramureş şi secuime, între broaştele din Vrancea şi cele din Vîlcea. De altfel, chiar dacă nu mai putem găsi pe teren toate datele privind răspîndirea geografică a acestui sistem de încuietori — în unele părţi a dispărut şi amintirea lor — urme în Muntenia, Oltenia, Transilvania şi Maramureş, în întreaga Moldovă şi în Dobrogea se găsesc în muzeele etnografice şi de artă populară din ţară [43]. Locul din gospodărie în care erau — şi uneori sînt folosite şi azi — diferă şi el; cele mai multe broaşte de lemn se întîlnesc la bucătăriile de vară, la şuri, unde se îmblătea grîul şi secara, la cămări exterioare şi crămi, unde se păstrau grînele, vinul, produsele lactate şi lîna, pe cînd la casa de locuit se foloseau de predilecţie zăvorul de lemn cu cheie sau broaştele mai noi de metal cu clanţă. Excepţie pare să facă numai Moldova, unde broasca de lemn se mai întîlneşte la unele case mai izolate, la munte. Dar în acest caz, datele prezentate trebuie completate cu noi adaosuri. Data aproximativă a apariţiei diferitelor tipuri de încuietori la noi, apariţia în timp a fiecărei variante, schimbul de influenţe între construcţiile de fier şi de lemn aşteaptă încă o documentare care să ne permită o mai precisă cronologie a diferitelor tipuri şi preexistenţei în lemn sau metal a unor forme sau elemente componente în mecanisme, ca de exemplu cheia de fier pentru zăvoare care pare o imitare a cheii de lemn. Atragem de asemenea atenţia asupra corespondenţei între unele zăvoare de lemn din Transilvania şi actualele broaşte şi clanţe de fier în ceea ce priveşte folosirea forţei arcului în automatizarea mişcării lor.

---

[43] Ca de exemplu la Muzeul de artă populară din Bucureşti sau la secţia etnografică a Muzeului din Iaşi.

De asemenea se impune necesitatea de a extinde cercetarea şi în afara cuprinsului ţării pe teren sau la muzele etnografice. Adîncirea problemei în evoluţia ei presupune o despuiere a izvoarelor istorice, o atentă comparare cu formele şi situaţia din ţările vecine, mai ales a celor care ating catena Carpaţilor. Totuşi, din aceste rînduri se desprinde clar iscusinţa meşteşugarilor români de la ţară, varietatea de forme evolutive de la ,,vîrtej'' şi ,,lăstar'' la zăvorul simplu, apoi la broasca de lemn cu cheie şi, în fine, la diferitele lor reproduceri în fier.

WOODEN LATCHES AND LOCKS

The handles, the latches and the locks made of wood were largely employed on the Rumanian territory as well as in the neighbouring countries. The locks of metal, which sometimes imitated those of wood, restricted gradually their use in domestic economy and finally replaced them altogheter.

The wooden locks may be classified, from simple to complex, as follows : *a*) the *handles*, with their most developed form : the handles with spring (fig. 2) ; *b*) the *latches*, moved by the hand (fig. 1) or with a key of iron (fig. 3 —4 ; fig 6-*a1*) ; *c*) *the locks*, the most developed kind of door fastening in which the moving latch is fixed by plates or rods that slide up and down on a massive block ; they may be distinguished into two groups, taking into consideration the place in which the key is introduced and the form of the key ; the locks in which the key (fig. 6- *a* 3 and *b 2*) is introduced in the hole of the latch (fig. 5) and others in which the key (fig. 6- *b1*) goes in a hole made over the latch, in the lock itself (fig. 8—9).

The evolution from handle to the latch with a key and further to the lock was determined by the encreasing needs of conserving the accumulated goods ; the more intricate the secret of unlocking to find out, the less was the access of a stranger to the goods, deposited either in the house or the storehouse. This statement is not valid for the Rumanian territory in the past only because the social difference of the rural population imposed all over the world and at any time the practice and the success of the locks, first made of wood and afterwards of iron.

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA ISTORIEI MUZICII POPORULUI ROMÂN

— Despre periodizarea unor melodii de doină din Năsăud —

CONSTANTIN ZAMFIR
Facultatea de Muzică a Institutului Pedagogic, Șoseaua Panduri, nr. 90, București

15-II-1964

Melodiile de doină din zona folclorică a Năsăudului se grupează în jurul a două tipuri principale, răspîndite în mod inegal pe suprafața cercetată de noi. Ambele tipuri se execută instrumental, vocal, sau în interpretare mixtă vocal-instrumentală. Denumirea locală sub care se execută vocal este de obicei „Horea oii" pentru tipul I și „De jele" pentru tipul II melodic. În execuție instrumentală ambele tipuri melodice au aceleași denumiri : „De jele" sau „A păcurarului cînd și-a pierdut oile". Aceste denumiri leagă melodiile respective de ocupația păstoritului.

Analiza materialului cercetat ne-a arătat că din punct de vedere structural tipul I melodic constituie un prim strat stilistic, suprapus pe fondul instrumental de largă răspîndire al povestei ciobanului care și-a pierdut oile, din care, probabil, își trage obîrșia [1]. Acest tip melodic prezintă următoarele caractere generale :

1) Se cîntă de obicei pe scară pentacordală sau hexacordală dorică, avînd preponderență genul diatonic ; elementul cromatic reprezentat de treapta a patra ridicată fiind mai frecvent în interpretarea instrumentală ;

2) Se prezintă într-o formă arhitectonică de trei și de patru rînduri melodice ;

3) Primul rînd melodic face cadență întotdeauna pe treapta a cincea ;

---

[1] Materialul pe care ne bazăm studiul nostru cuprinde 150 de piese culese de pe teren, a căror repartiție nu e lipsită de interes. Astfel, 22 piese reprezintă fondul vechi de melodii instrumentale cu tema ciobanului care și-a pierdut oile ; 55 reprezintă tipul I și 73 tipul II de melodii de doină. Între melodiile instrumentale ale tipului I predomină titlul ciobanului care și-a pierdut oile, pe cînd între cele ale tipului II predomină titlul „de jele".

Rev. etn. folc. t. 10. nr. 4. p. 363–373. București. 1965

4) Sintactic, rîndurile melodice cuprind formule de cvartă descendentă de la treapta a 4-a la treapta 1, frecvente în folclorul păstoresc;

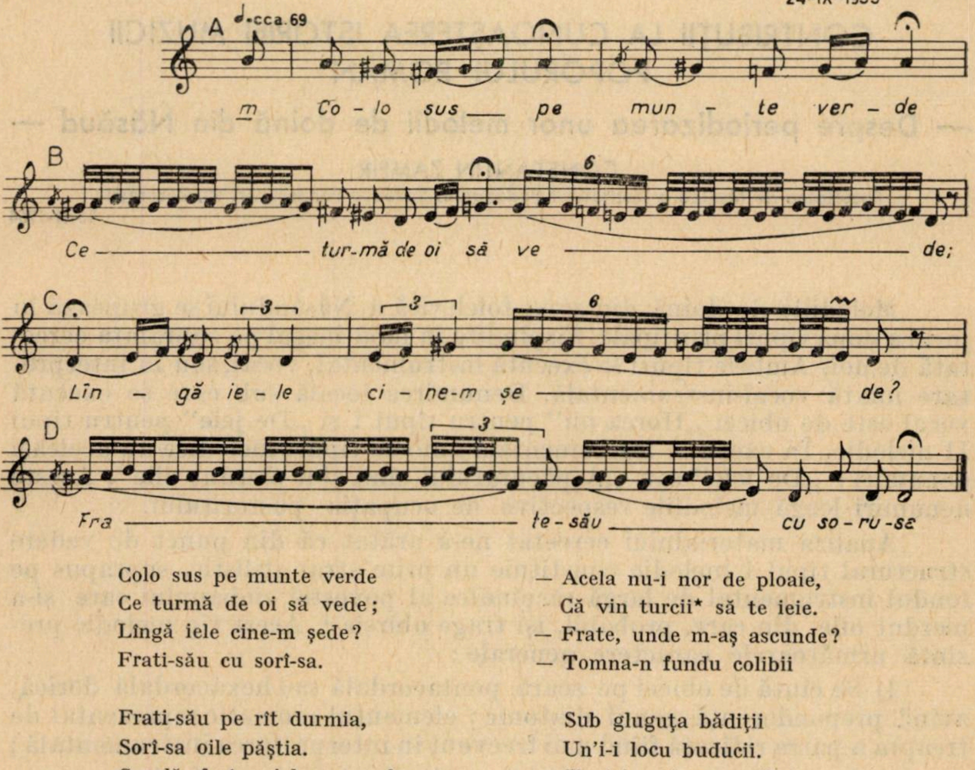
5) Se cîntă pe text epic sau liric. Textul epic are ca temă fata răpită de turci sau de smei, ori *Miorița*. Prima baladă se cîntă de obicei pe această melodie în partea de răsărit a Năsăudului.

1. FATA RĂPITĂ

(doină – baladă)

Fg. 5643 a
Cules de I. Cocișiu
Transcris de C. Zamfir

Leșu (Năsăud – Cluj)
inf. Maria Precup 33 ani
24-IX-1935


♩.cca.69
A
m Co - lo sus pe mun - te ver - de
B
6
Ce tur-mă de oi să ve de;
C
3
3
6
Lîn - gă ie - le ci - ne-m șe de?
D
3
Fra te - său cu so - ru - se

Colo sus pe munte verde
Ce turmă de oi să vede;
Lîngă iele cine-m șede?
Frati-său cu sorî-sa.

Frati-său pe rît durmia,
Sorî-sa oile păștia.
— Scoală, frate, și le-om mulge
Că grea ploiță ne-ajunge.

Mulge două, lasă nouă,
Că, ia, vine-un nor și plouă,
Pi cea vale lungă, lată,
Greu nor di ploaie s-arată.

— Acela nu-i nor de ploaie,
Că vin turcii* să te ieie.
— Frate, unde m-aș ascunde?
— Tomna-n fundu colibii

Sub gluguța bădiții
Un'i-i locu buducii.
Și nici vorba n-o sfîrși
Turcii la dînsa sosi.

— Bună dzîua, om de treabă,
Sănătos, voinic, frumos?
— Hai, poftiț și hodiniț.
— N-am venit să hodinim

---

* smeii, în alte variante (i 4819 Sanț—Năsăud, 1935).

Am venit să vă peţim
Pe soru-ta ţ-o luăm.
— Pînă capu sus mi-a sta
Sorioară nu mi-oi da

Făr' tri sute de-oi mărunte
Ce zbghiară vara pe munte;
Ieu pe-acelea vi le-oi da,
Şî pe sorioara, ba.

— Noi de-acelea n-om lua,
Făr' numai pe soru-ta.
— Pînă capu sus mi-a sta
Sorioara nu voi da,

Tri sute de mieluşei,
Tăt mîndri şî ochesei
Şî pe-aceia vi i-oi da,
Da pe sorioara, ba.

— Nici de-aceia n-om lua
Făr' pe sorioara ta.
— Pînă capu sus mi-a sta
Sorioara nu mi-oi da.

Tri sute de oi alesă
Ce din coarne aur varsă
Şî pe-acelea vi le-oi da,
Da pe sorioara, ba.

— Foaie verde din cărare,
Văd, frate, că nu-i scăpare.
Da ia forfăcuţele
Şî-m taie cosîţele

Şî cerceii din urechi
Pune-i de toţ la găleţ;
Cînd cercei-or zurăi,
Oile-n strung-or vini;

Cînd cercei-or rugini,
Să şti, frate, c-oi muri.
Turcii o pus-o călare
Pînă la Dunărea mare.

De pe cal s-o aruncat
Şî-n Dunăre s-o lăsat
Şî din gur'o cuvîntat:
„Decît roabă turcilor,
„Mai bin' hrană peştilor".

Aria de răspîndire a acestei melodii este limitată vocal la zona ce se întinde la răsărit de oraşul Năsăud, cuprinzînd satele de pe valea Rebrei, a Someşului Mare şi a Ilvei. Urme din acest tip melodic am găsit la miazăzi, în imediata vecinătate cu oraşul Năsăud, în satul Prislop şi la apus în satul Mocod. În interpretare instrumentală însă, aria ei de răspîndire este ceva mai mare, întinzîndu-se la miazăzi pînă pe valea Mureşului, la Săcalul de Pădure, raionul Reghin. Culegerile din arhiva Institutului de etnografie şi folclor nu indică alte zone de răspîndire a melodiei în discuţie.

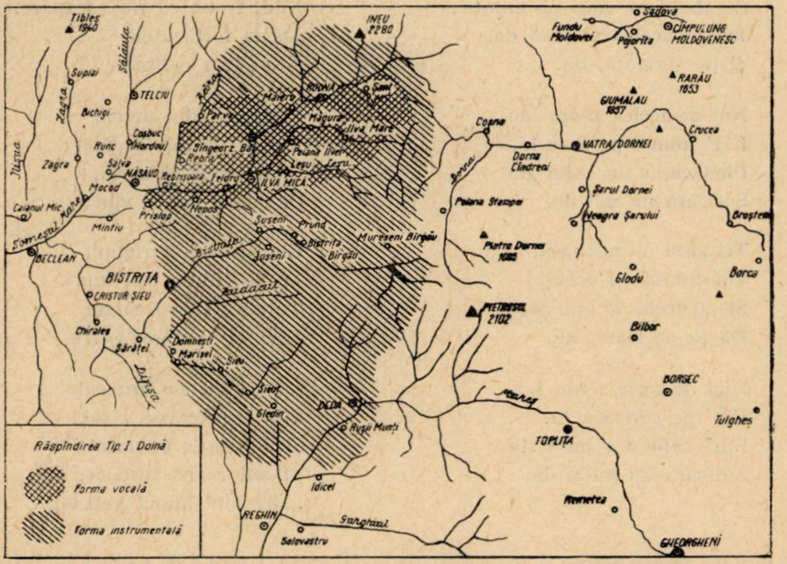
După felul de interpretare, în partea de răsărit a Năsăudului se disting două centre mai importante: comuna Şanţ pentru interpretarea instrumentală şi comuna Leşu pentru interpretarea vocală. În interpretarea instrumentală predomină forma cu trei rînduri melodice, care are o răspîndire generală, găsindu-se şi în locurile unde forma vocală numără patru rînduri melodice, respectiv pe valea Ilvei şi a Leşului. De aci constatarea că forma cu patru rînduri este o dezvoltare a celei cu trei rînduri, ca formă mai nouă. Acest tip melodic de doină neexistînd în partea de apus a Năsăudului, textul baladei păstoreşti amintite se cîntă în aceste locuri pe melodii de colindă, sau pe melodii de cîntec, îndeosebi cea a cîntecului „Împărate, împărate" frecvent în partea locului [2].

---

[2] Mg. r-2586 h (Daliman), Romuli-Năsăud, recitare; mg. 2588 a (Dociţa), Coşbuc-Năsăud; mg. v-2590 h (Daliman), f (Mioriţa) şi g (Costea) din Salva-Năsăud; mg. r-2590 h (Daliman, pe melodie de colindă), Salva-Năsăud.

Se pune întrebarea : care sînt cauzele limitării formei vocale a melodiei tipului I de doină doar la partea de răsărit a Năsăudului?

Documentele istorice atestă existența în jurul anului 1250 a următoarelor localități : Rodna Veche, Măeru, Sîngiorz, Rebra, Rebrișoara, Năsăud. Cele mai vechi localități la apus de orașul Năsăud, ca de pildă Bichigiu, Hordou și Runc, sînt atestate în documente abia pe la anul 1475[3]. În răstimpul acesta s-au petrecut evenimente istorice importante în partea locului. Este suficient să amintim de năvălirea tătarilor din anul 1241 care a lăsat urme adînci în viața poporului nostru, pentru a ne da seama că anarhia economică și social-politică de care amintește istoria a cuprins și teritoriul în discuție. Balada păstorească la care ne referim reflectă în mod indirect consecințele năvălirilor tătare, ducînd la concluzia nașterii și dezvoltării textului pe canavaua acestor evenimente. De pildă, într-un document datat „5 iulie 1758" citim următoarele : „Se dă certificat de milogeală femeii Dafina Balotă din satul Maieru, care la etatea de 8 ani a fost răpită în 1717 de tătari ; aceștia au vîndut-o unui turc în al cărei harem a robotit pînă în anul 1758, cînd după multe suferințe a putut să scape și să se întoarcă acasă"[4]. Asemenea răpiri trebuie să se fi întîmplat


Tibles 1940
Supiai
Zagra
Bichigi
Runc
Zagra
Ilișua
Sălăuța
TELCIU
Coșbuc (Hordou)
Salva
NĂSĂUD
Mocod
Caianul Mic
Someșul Mare
Mintiu
BECLEAN
Prislop
Rebra
Parva
Sîngeorz Băi
Rebra
Rebrișoara
Feldru
Nepos
INEU 2280
Măieru
RODNA
Șanț
Măgura
Ilva Mare
Poiana Ilvei
Leșu
ILVA MICĂ
Suseni
Prund
Bistrița
Josenii
Bistrița Bîrgău
Mureșeni Bîrgău
BISTRIȚA
CRISTUR ȘIEU
Chiraleș
Sărățel
Budacul
Domnești
Marișel
Șieu
Dipșa
Șieut
Gledin
DEDA
Rușii Munți
Idicel
REGHIN
Gurghiul
Solovastru
Coșna
Dorna
Dorna Cîndreni
Poiana Stampei
Pietre Dornei
PIETROSUL 2102
Mureș
TOPLIȚA
Remetea
GHEORGHENI
Sadova
Fundu Moldovei
Pojorîta
CÎMPULUNG MOLDOVENESC
RARĂU 1653
GIUMALĂU 1857
VATRA DORNEI
Crucea
Șarul Dornei
Neagra Șarului
Broșteni
Borca
Glodu
Bilbor
BORSEC
Tulgheș
Răspîndirea Tip I Doină
Forma vocală
Forma instrumentală

---

[3] *Istoricul districtului năsăudean*, în „Arhiva someșană", nr. 9, 1928, p. 1—64. (Se pune aici problema primelor documente istorice care amintesc de existența localităților respective, ceea ce nu neagă existența lor anterioară, ori continuitatea Rodnei, despre care istoria amintește că aci ar fi existat un castru roman. Ceea ce interesează îndeosebi, în această relatare istorică, este diferența apreciabilă de timp dintre localitățile existente în partea de răsărit, față de cele din apus de orașul Năsăud).

[4] „Arhiva someșană", nr. 3, 1925, p. 75.

nu numai în anul 1717, ci şi cu ocazia năvălirilor anterioare, cu atît mai mult cu cît în partea locului oamenii sînt vestiţi pentru frumuseţea lor fizică. Acest argument nu poate fi trecut cu vederea în dezvoltarea temei baladei şi capătă consistenţă cu cît anarhia socială se leagă mai mult de trecutul istoric al poporului nostru, cînd apărarea colectivă depindea în mare măsură de organizarea obştească locală.

Textul pare să fi fost cîntat iniţial pe melodia fluierului păstoresc exprimînd jalea ciobanului care şi-a pierdut oile [5]. De altfel, interpretarea mixtă vocal-instrumentală este o tradiţie locală veche. Textul a putut cizela cu timpul o melodie desprinsă de formele improvizatorice ale fluierului, închegînd variante melodice vocale care constituie tipul în discuţie. În acest sens putem vorbi de dezvoltarea unei tradiţii în partea de răsărit, ce nu s-a putut transmite părţii de apus a Năsăudului din cauza populaţiei sale rare şi cu caracter mai mult flotant pe atunci [6]. Curios este faptul că melodia nu circulă în acestă parte nici pe cale pastorală, cum circulă în sud-est, în munţii Bîrgău şi Căliman. Cauza trebuie căutată, după părerea noastră, în gravitarea păstorilor către munţii bogaţi în păşune, mai apropiaţi în est şi sud decît în vest. Condiţiile social-economice de mai tîrziu, defrişările de păduri pentru înmulţirea terenului agricol şi în general progresul social legat de cultivarea pămîntului, au permis în partea de apus o transformare mai intensă a vieţii. De aci, probabil, slăbirea interesului oamenilor din această parte pentru doina în discuţie. Fără o tradiţie locală şi fără interes funcţional artistic-social de reflectare a vieţii trăite, doina aceasta nu s-a putut răspîndi şi nu a putut trăi în partea de apus a Năsăudului decît în mod efemer, mai ales că locuitorii ei gravitau în schimburile lor economice în spre vest şi sud, spre tîrgurile Beclean, Gherla, Dej şi Bistriţa [7]. Va trăi în schimb aici o altă melodie de doină, mai dezvoltată, tipul II.

Limita de nord şi est a circulaţiei tipului I de doină coincide, după toate aparenţele, cu barierele muntoase ce o înconjoară. Circulaţia ei se prezintă intens în lumea satelor şi păstorilor din vechea vale a Rodnei, ajungînd bine păstrată pînă la noi în sate izolate vechi ca Rebra, sau mai noi ca Parva, Şanţ şi Leşu. În ciuda contactului profesional pastoral al năsăudenilor cu maramureşenii şi moldovenii, interpretarea instrumentală a acestei doine în partea de nord şi est, dincolo de graniţele Năsăudului, nu a putut prinde rădăcini, fiind integrată în tradiţia melodiei pastorale locale. De altfel se ştie că melodia interpretată instrumental capătă o flexibilitate mai mare, fiind supusă mai repede schimbărilor decît melodia interpretată vocal. Se vede că un contact vocal direct între aceste trei zone folclorice a lipsit, sau a fost prea slab în acel trecut destul de îndepărtat, pentru a putea răspîndi melodia tipului I de doină dincolo de munţi. Răspîndirea ei pe cale instrumentală în sud s-ar putea datora faptului că nu a întîmpinat rezistenţa unei tradiţii pastorale ca în nord şi est.

---

[5] În materialul instrumental cules al acestui tip melodic predomină tema ciobanului care şi-a pierdut oile, iar mărturia informatorilor că este „ceai mai vece cîntare a păcurariului" (fg. 5643 a) întăreşte exprimarea bănuielii pe linia etnogenezei.

[6] Coincidenţa ariei de circulaţie a acestei melodii, atît în execuţie vocală cît şi instrumentală, cu diferenţa de timp privind existenţa localităţilor amintite în documentele istorice (a se vedea nota 3 şi harta) este atît de evidentă, încît nu o putem trece cu vederea. Tradiţia acestui fenomen folcloric este foarte puternică şi ea sugerează timpul respectiv de care se leagă dezvoltarea melodiei în discuţie, ca un argument valabil în explicarea fenomenului.

[7] i 8983, Mocod-Năsăud, 7 aug. 1950, inf. Filimon Vartolomei; i 9088, Coşbuc-Năsăud, 9 aug. 1950, inf. un grup de oameni; i 9087, Salva-Năsăud, 10 aug. 1950, inf. Nicolae Pop.

Credem că cele discutate pînă aci prezintă suficiente garanţii pentru a formula ipoteza naşterii şi dezvoltării acestui tip de melodie în perioada celor peste 200 de ani care despart dezvoltarea socială a părţii de răsărit de partea de apus a Năsăudului şi că la închegarea melodiei ca tip nou, diferenţiat de formele mai vechi existente pe atunci, interpretarea vocală cu textul nou al baladei în discuţie a adus o contribuţie substanţială.

Tipul al II-lea melodic de doină se prezintă în două grupe mari de variante, dintre care una pare mai veche şi de răspîndire largă pe toată zona folclorică a Năsăudului şi Moldovei de nord, gravitînd spre două puncte raionale mai importante : Cîmpulung Moldovenesc şi Năsăud. Cealaltă grupă de variante se limitează la zona folclorică a Năsăudului pe două văi principale : valea Someşului Mare şi valea Bîrgăului.

Structural, tipul II melodic de doină prezintă următoarele caractere generale :

1) Se cîntă de obicei pe o scară pentacordală sau hexacordală dorică, avînd ca element important mobilitatea treptei a patra, care se prezintă cromatic (adică urcată cu un semiton) în primul rînd melodic (A) şi diatonic (adică natural) în al doilea rînd melodic (B) ; 2) Forma arhitectonică variază de la trei la opt rînduri melodice ; 3) Ţesătura rîndurilor melodice are loc pe anumite trepte dominante, remarcînd treapta a cincea pentru rîndul întîi (A), treapta a patra pentru rîndul al doilea (B) şi treapta a doua pentru rîndul al treilea (C) ; 4) Sintactic, exprimarea motivică a rîndurilor melodice este mai puţin concludentă decît în tipul I de doină. Ea cedează formulelor melodice cu caracter improvizatoric de tip instrumental, apropiind conţinutul tematic muzical al rîndurilor melodice unul de altul ; 5) Se cîntă de predilecţie pe texte lirice care reflectă în mod indirect forme ale luptei de clasă din perioada feudalismului şi capitalismului de la noi.

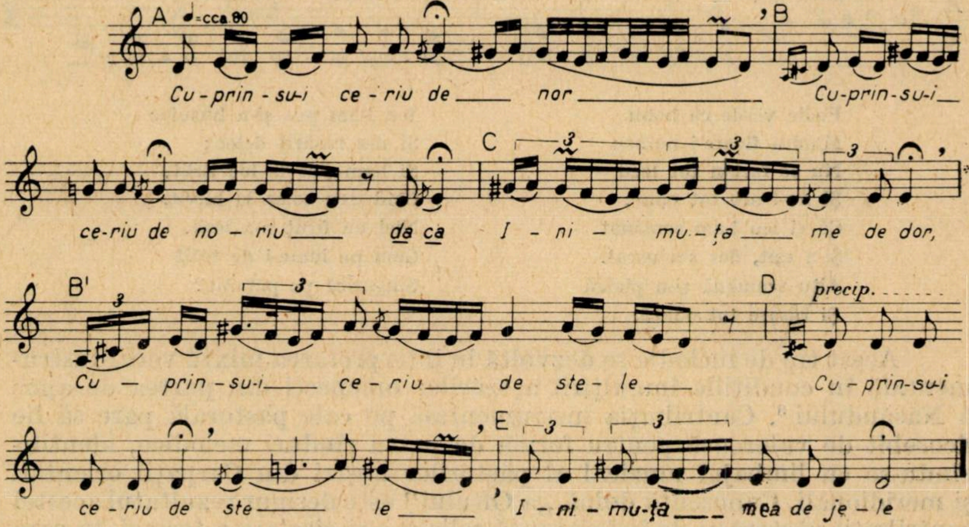
Prezentăm două exemple muzicale, primul din comuna Şanţ, raionul Năsăud şi al doilea din comuna Sadova, raionul Cîmpulung Moldovenesc, pentru a dovedi baza lor melodică de origine comună. Ele se deosebesc ca variante prin elemente structurale neesenţiale şi desigur prin stil, cum este de pildă ultimul rînd melodic din exemplul muzical nr. 3, care termină pe treapta a cincea inferioară, ca o evocare de ecou a conţinutului muzical, constituind mai de grabă o chestiune de stil personal al interpretei, decît una de structură, neavînd caracter esenţial pentru doina moldovenească.

2. DE JALE

doină

Fg. 5502
Culeș de I. Cocișiu
Transcris de V. Dosios - C. Zamfir

Șanț (Năsăud - Cluj)
inf. Tatiana Jiga 45 ani
11-IX-1935


A
♩=cca 80
B
Cu-prin-su-i ce-riu de nor Cu-prin-su-i
C
ce-riu de no-riu da ca I-ni-mu-ța me de dor,
B'
D
precip.
Cu — prin-su-i ce-riu de ste-le Cu-prin-su-i
E
ce-riu de ste le I-ni-mu-ța mea de je-le

Cuprinsu-i ceriu de nor,
Inimuţa mea de dor.
Cuprinsu-i ceriu de stele,
Inimuţa mea de jele.
Nu da, doamne, nimărui
Ca mie şi codrului.
Codrului i-ai dat cărare,
Mie dor şi supărare.

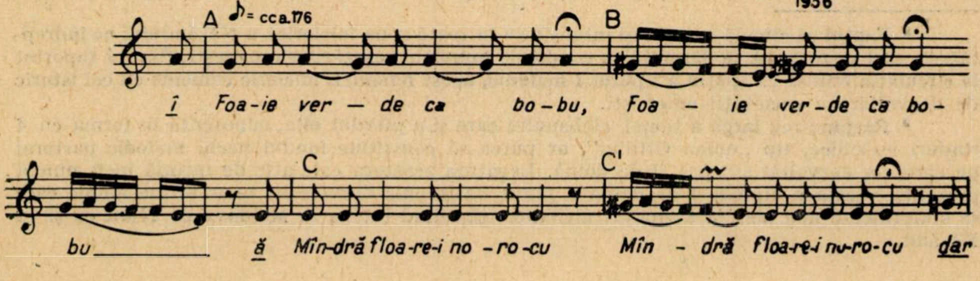
Codrului i-ai dat cărări,
Mie dor şi supărări.
Pe codru să-l bată vîntu,
Ieu să plîng să uz pămîntu.
Nu-m da, doamne, gînduri multe
Să-m albască păru-n-frunte.
Dă-m, doamne, mai puţînele
Ca să poci trăi cu iele.

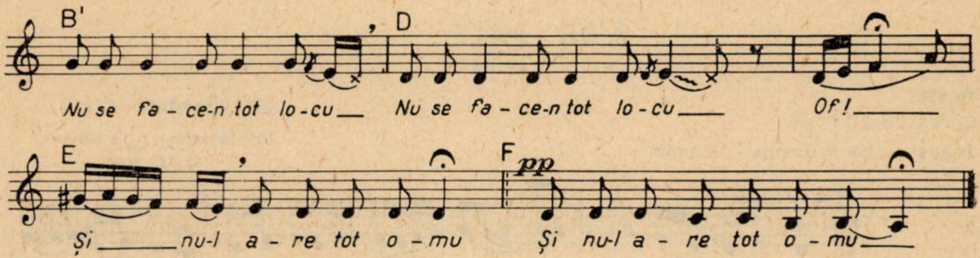
3. MÎNDRĂ FLOARE-I NOROCU

doină

Mg. 651 d
Cules şi transcris de V. Nicolescu

Sadova (Cîmpulung-Suceava)
inf. Maria Surupat 53 ani
1956


A
♪= cca.176
B
Î Foa-ie ver — de ca bo-bu, Foa — ie ver-de ca bo-
C
C'
bu ă Mîn-dră floa-re-i no-ro-cu Mîn-dră floa-re-i no-ro-cu dar


B'
D
Nu se fa - ce-n tot lo-cu
Nu se fa - ce-n tot lo-cu
Of!
E
F
pp
Şi nu-l a - re tot o - mu
Şi nu-l a - re tot o - mu

Foaie verde ca bobu
Mîndră floare-i norocu
Nu se face-n tot locu
Şi nu-l are tot omu;
Că şi ieu l-am semănat
Şi-a eşit, dar s-a uscat.
Altu seamănă şi-n piatră
Şi răsare tot odată.

Ieu l-am pus şi-n busuioc
Şi n-a răsărit deloc;
Şi l-am pus la loc tîrlit,
Cînd dau colea la plivit,
Nici un firuţ n-a ieşit.
Cum pe lume-i de trăit
Singurică pe pămînt?

Acest tip de melodie se dezvoltă în interpretarea mixtă vocal-instrumentală în condiţiile înmulţirii aşezărilor omeneşti din partea de apus a Năsăudului [8]. Contribuţia instrumentală pe cale pastorală pare să fie deosebit de valoroasă pentru forma de patru rînduri melodice, identificîndu-se cu limbajul muzical al păstorilor noştri din Carpaţii orientali şi meridionali. Cunoscuta doină „a Oltului" este desigur rezultatul acestei contribuţii păstoreşti de îndelungată reliefare şi cizelare a formei, în care uneori instrumentul este însoţit şi de voce [9]. Analiza structurală constată o strînsă legătură cu tipul I melodic. Această legătură ar duce la concluzia că şi tipul II melodic de doină s-a format în acelaşi spaţiu ca tipul I, adică în partea de răsărit a Năsăudului. Pentru două tipuri melodice care par să se fi dezvoltat unul din altul şi totuşi să se păstreze bine distincte pînă în vremea noastră, acelaşi loc de origine pare puţin probabil. Noi constatăm coexistenţa lor şi explicăm viabilitatea fiecărui tip melodic prin valoarea pe care o prezintă conţinutul legat de anumite condiţii speciale de viaţă, care se exprimă cu elemente structurale adecvate. Referindu-ne la formele instrumentale ale temei ciobanului care şi-a pierdut oile, din partea de răsărit a Năsăudului, mijloacele de expresie dovedesc o deosebire care se evidenţiază pînă la limita celor două tipuri melodice vocale. Acest fapt presupune că aici melodia ciobanului care şi-a pierdut oile s-a diferenţiat datorită unor condiţii de viaţă care nu mai pot fi aceleaşi, care trebuie căutate undeva în afara ei. Cauza diferenţierii nu poate fi internă atîta vreme cît dezvoltarea condiţiilor istorice de trai ale oamenilor din partea locului nu se leagă de evenimente importante petrecute în societatea din cadrul geografic respectiv. Coexistenţa celor două melodii, uneori cu preponderentă intensitate a tipului I — cazul comunei Rebra — presupune dezvoltarea tipului al doilea de doină în altă parte. Legătura lor structurală arată că centrul în care s-a putut forma tipul melodic mai nou nu poate fi prea depărtat de cel al tipului vechi. Anumite căi accesibile de vehiculare par a fi făcut legătura între ele. Aceste căi nu pot fi numai profesional-păstoreşti, ci şi sociale. Ca şi în cazul tipului vechi, interpretarea vocală şi-a avut rolul său în dezvoltarea melodiei celei noi. Această dezvoltare nu a putut avea loc decît în condiţii de oarecare izolare geografică faţă de zona de circulaţie a melodiei celei vechi. Pe cît se pare, tipul II melodic de doină prezintă caracterele unei sinteze adăpate la două tradiţii folclorice : folclorul moldovenesc şi folclorul năsăudean. Locul de naştere al melodiei noi de doină trebuie căutat, după părerea noastră, în satele de bejeniţi ardeleni din Moldova de nord.

---

[8] Faptul că circulă cu aceeaşi intensitate în toată zona folclorică a Năsăudului ne îndreptăţeşte să-l socotim că se dezvoltă în condiţiile înmulţirii aşezărilor omeneşti, fiindcă raportat la circulaţia redusă ca spaţiu a tipului I melodic, acest fenomen folcloric coincide cu cel istoric de dezvoltare a societăţii omeneşti.

[9] Răspîndirea largă a temei ciobanului care şi-a pierdut oile, cunoscută în forma cu 4 rînduri melodice, tip „doina Oltului", ar putea să constituie fondul vechi melodic pastoral pe care s-a dezvoltat şi tipul II de doină. Legătura acestora este atît de intimă încît numai prezenţa vocală a tipului I de doină a putut da impuls dezvoltării unor forme ample care se statornicesc mai ales la 6 rînduri melodice, circulînd intens în Moldova de Nord ca şi în Năsăud.

Ipoteza noastră o întemeiem pe o serie de evenimente istorice petrecute în secolele al XIV-lea, al XV-lea şi al XVI-lea. Fuga de pe moşie şi chiar fuga peste graniţă este enumerată în istorie ca una din formele luptei de clasă încă din secolul al XIV-lea [10]. Invaziile turcilor urmate de distrugeri în secolul al XV-lea, ca şi epidemia de ciumă care a bîntuit Transilvania în a doua jumătate a secolului al XV-lea au contribuit la deplasări de populaţie în masă [11]. Amintim apoi că răscoala lui Gheorghe Doja din anul 1514 a cuprins şi districtele Rodnei şi Bistriţei, iar urmările ei pentru populaţie au fost deosebit de grave [12]. Amintim de asemenea că între posesiunile lui Petru Rareş în Transilvania se numărau şi valea Rodnei şi a Bistriţei cu 23 de sate [13]. Moldova în acel timp se bucura de o dezvoltare politică şi socială înfloritoare. Era epoca lui Alexandru cel Bun şi a lui Ştefan cel Mare, epocă în care tradiţia social-culturală a poporului se afirma cu vigoare. Bejeniţii ardeleni au întîlnit în Moldova formele unei culturi tradiţionale locale, puţin deosebite de a lor. Tipul I melodic de doină adus de ei a putut contribui la realizarea unei sinteze noi pe fondul muzical al tradiţiei locale, din care s-a dezvoltat apoi noul tip melodic de doină [14]. Dacă admitem că procesul de formare al acestei melodii a avut loc în Moldova de nord, procesul său de dezvoltare s-a petrecut de ambele părţi ale Carpaţilor, căci altfel nu se poate explica frecvenţa şi intensitatea cu care circulă în Moldova de nord ca şi în Năsăud. Venirea unei părţi din populaţia bejenită înapoi în Ardeal, amăgită de făgăduiala autorităţilor de a o uşura de biruri [15], intensificarea schimburilor comerciale, ca şi disputa dreptului de a stăpîni unii munţi cu păşune, cum este de pildă Suhardul revendicat de cîmpulungeni şi de bistriţeni [16], constituie motive temeinice de vehiculare a acestei melodii pe ambele versante ale Carpaţilor orientali nordici din ţara noastră. Faptul că formarea noului tip melodic de doină se petrece în afara zonei folclorice a Năsăudului, pe baza unor condiţii de viaţă deosebite, face ca în Moldova de nord tipul I melodic să dispară, fiind asimilat în structura tipului II. În Năsăud, dimpotrivă, asistăm ceva mai tîrziu la afirmarea tipului I melodic de doină paralel cu tipul II, luînd naştere fiecare în împrejurări social-istorice deosebite.

---

[10] *Istoria Romîniei*, II, p. 253 : „Una din cele mai răspîndite forme ale luptei de clasă în această vreme [secol al XIV-lea, *n.a.*] a fost fuga”.

[11] *Ibidem*, p. 559 : „La sfîrşitul sec. al XV-lea şi începutul celui următor unele sate aveau doar 30—40 % din numărul locuitorilor dinainte. Aceasta era pe de o parte consecinţa epidemiilor de ciumă ce au bîntuit Transilvania în a doua jumătate a secolului al XV-lea şi a invaziilor, urmate de distrugeri, ale turcilor, iar pe de altă parte a fugii iobagilor pe alte moşii, în tîrguri, oraşe, la ocne sau chiar peste graniţă”.

[12] *Ibidem*, p. 603 şi 609.

[13] *Ibidem*, p. 635 ; şi *Din istoria Transilvaniei*, I, p. 118.

[14] Ne gîndim în special la forma amplă de 6 rînduri melodice caracteristică Moldovei de nord şi Năsăudului, care implică o mare grupă de variante şi care împreună cu altă grupă de variante constituie tipul melodic în discuţie. Cadenţa pe treapta a cincea a rîndului întîi melodic din varianta moldovenească (mg. 651 d) aminteşte de caracteristica tipului I de doină (fg. 5643 a).

În concluzie, dacă tipul I vocal de doină s-a format în perioada dintre secolele al XIII-lea — al XIV-lea la răsărit de oraşul Năsăud şi s-a dezvoltat ulterior pe cale vocal-instrumentală, sîntem îndreptăţiţi să presupunem că tipul II vocal de doină s-a format în secolul al XV-lea în Moldova de nord, cunoscînd în secolul al XVI-lea şi următoarele o largă răspîndire în ambele regiuni folclorice, peste munţii Carpaţi care le-au servit de legătură. În consecinţă, s-ar putea vorbi la figurat de o teorie a descălecatului în folclor, generată de deplasări în masă a populaţiei, care explică formarea şi dezvoltarea tipului II melodic de doină. Această teorie este întărită de observaţia că grupa a doua de variante melodice ale noului tip de doină, întîlnite mai ales pe văile Someşului Mare şi Bîrgăului, dovedeşte existenţa unui mediu prielnic de creaţie folclorică în partea de răsărit a Năsăudului, care pulsează mereu, dezvoltînd şi alte melodii de doină ce vizează sursa comună de viaţă cu pregnanţă pastorală [17].

CONTRIBUTION TO THE STUDY OF THE MUSICAL HISTORY OF THE RUMANIAN PEOPLE.

DETERMINATION OF THE DATE AND PLACE OF ORIGIN OF CERTAIN LYRICAL MELODIES OF THE NĂSĂUD DISTRICT

The melodies of the *doina* (lyrical song) encountered in the Năsăud folklore region can be divided into two main types unequally distributed

---

[15] Ştefan Buzilă, *Monografia comunei Sîniosif, comitatul Bistriţa-Năsăud*, 1910, p. 236—239; i 5321 şi 5322 *Din monografia parohiei Ruscior-Năsăud*, de preot Ion Bîrsan, 1899 (lucrare în manuscris, A.I.E.F.).

[16] Teodor Bălan, *Din istoricul Cîmpulungului Moldovenesc*, Bucureşti, 1960. Se poate consulta în special capitolul „Comerţul cu Bistriţa".

[17] Cercetarea colecţiilor lui Al. Voevidca, D. G. Kiriac, a Arhivei Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti, precum şi a colecţiilor de folclor apărute pînă în prezent cu privire la folclorul din Moldova de nord permite să stabilim că în această parte a ţării forma cu 6 rînduri melodice este foarte răspîndită şi toate celelalte forme întîlnite se încadrează în melodia tipului II de doină. Varietatea melodiilor de doină pare să fie întrecută de cea din Năsăud, îndreptăţind, în stadiul actual al cercetărilor, presupunerea că aici a existat un centru de creaţie folclorică privind acest gen, care a impulsionat răspîndirea lui mai largă.

over the investigated area. The structural analysis of these tunes demonstrates that the first type of *doinas* constitute a primary stylistic stratum superimposed upon the wide-spread instrumental basis accompanying the theme of the shepherd who has lost his sheep, a theme whence this type is presumably derived. Its vocal interpretation is confined to the Eastern part of Năsăud (v. the hatched section of the map), whereas its instrumental performance extends southward as far as the Muresh valley. In studying the cause of these restricted limits of the vocal area, the author remarked that historical documents commenting the great Tartar invasion of 1241 mention the name of certain localities in the Eastern parts, whereas the oldest communities in the Western part of the Năsăud are first recorded only about the year 1475. The principal theme of the melody of the 1st type of *doina* is the ballad of the maiden carried away by dragons or by the Turks (the latter circumstance based upon historical reality). In the Western part of Năsăud, this ballad is set to the tune of a carol or song. The shepherds, in their southward peregrinations in search of pasture for their flocks of sheep, spread this tune played on their pipes over a wider area. In the North and East this pipe-tune was absorbed by the old local tradition. It can therefore be assumed that the first type of *doina* came into existence in the 13—14th century in the Rodna and Rebra valley.

The second type of *doina* melodies represents another great stylistic stratum. The structural analysis of these tunes evinces a close link with those of the first type, with the difference that type 2 is distributed over the entire folklore zone of Năsăud and Northern Moldavia. The coexistence of the two types of tunes rules out the supposition that they have emerged form the same spot, since every artistic creation is determined by specific social conditions of life.

Unfavourable social-historical circumstances caused the displacement of population across the Carpathian Mountains into Moldavia. This contributed to the adoption of the first type of *doina* into the local pastoral melodic traditions, leading to the emergence of the new type of *doina*, which, at a later date, spread to the Năsăud region owing to the intense trade and human intercourse with the people of Northern Moldavia. It can therefore be assumed that the date of emergence of the second type of doina is the 15th century, and its birth-place Northern Moldavia, in particular the Cîmpulung district, in the village inhabited by Transilvanian refugees and exiles.

POVEŞTILE CU ANIMALE ŞI POVEŞTILE CU FORMULE[1]

TONY BRILL
Institutul de etnografie şi tolclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

24-IV-1965

Necesitatea sistematizării prozei populare epice nu mai constituie o problemă de discutat şi nici nu este necesar să se facă o expunere asupra intensei activităţi în acest domeniu pe plan internaţional. Trebuie subliniat însă faptul că preocuparea clasificării poveştilor populare s-a manifestat prin apariţia a numeroase lucrări care aveau la bază diferite principii de lucru.

În lipsa unui îndreptar în acest sens, unele tipologii au fost mai mult o încercare de organizare a materialului, fiecare după o concepţie şi un sistem personal, desigur însă strîns legate de natura prozei populare naţionale ; altele o dată cu apariţia lucrării lui Aarne [2], au avut drept model clasificarea acestuia [3]. O mare parte din tipologiile apărute mai tîrziu au fost realizate după Aarne-Thompson [4], unele dintre ele reprezentînd un tablou interesant al compoziţiei materialului naţional [5]. S-au ivit însă şi cazuri în care cercetătorii au constatat că materialul naţional nu permite totala lui încadrare în schema tipologiei internaţionale. De aceea, la sfîrşitul acestor lucrări efectuate după criterii specifice, s-au adăugat tablo-

---

[1] Formează capitolele I(1—299) şi IV (2000—2399), din *Catalogul poveştilor populare româneşti*, ce vor apărea într-un volum. Capitolul II, *Poveştile porpriu-zise*, sînt sistematizate şi clasificate de Corneliu Bărbulescu, iar capitolul III, *Snoavele şi glumele*, de Sabina C. Stroescu, *Legendele şi tradiţiile*, care formează obiectul unui capitol special, sînt organizate de autoarea acestui articol şi al volumului amintit.

[2] Antti-Aarne, *Verzeichnis der Märchentypen*, mit Hilfe von Fachgenossen, ausgearbeitet von..., Helsinki, 1910, „F. F. Communications", nr. 3.

[3] Hans Honti, *Verzeichnis der publizierten ungarischen Volksmärchen*. Auf Grund von Antti Aarne's Typenverzeichnis, zusammengeschtelt von..., Helsinki, 1920, „F. F. Communications", nr. 31.

[4] Stith Thompson, *The Types of the Folk-Tale*. A classification and Bibliography. Antti-Aarne's Verzeichnis der Märchentypen, Helsinki, 1928, „F. F. Communications", nr. 74.

[5] Jean O Suilleabháim and Reidar Th. Cristiansen, *The Types of the irish folktale*, Helsinki, 1963, „F. F. Communications", nr. 188.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 4, p. 375—388, Bucureşti, 1965

uri ale tipurilor corespunzătoare tipologiei Aarne-Thompson şi altor tipologii naţionale [6].

În folcloristica noastră s-a dat mai puţină importanţă unei stricte sistematizări a prozei populare. Majoritatea preocupărilor, mai ales în timpul din urmă, au fost îndreptate asupra povestitului ca fenomen social, asupra valorilor expresive ale acestui gen etc. Nu trebuie însă neglijat faptul că varietatea şi complexitatea genului, ca şi factura internaţională a tematicii au făcut pe cercetători să simtă nevoia clasificării şi comparării materialului românesc cu cel al altor popoare.

Încercarea lui C. Litzica [7], în afară de faptul că se preocupă numai de unele basme [8], are numai o semnificaţie istorică. Studiul lui Şăineanu [9], prin concepţia ce depăşeşte cu mult spiritul epocii, prin bogăţia materialului cercetat este de o valoare incontestabilă, mai ales ţinînd seama de scopul în care a fost elaborat. Lucrarea se ocupă însă de basme şi numai în treacăt de celelalte specii ale prozei populare [10].

În indicele prozei populare româneşti, Schullerus [11] a realizat o etapă superioară. Lucrată după modelul Antti-Aarne, prin numeroasele laturi pozitive, tipologia lui Schullerus a fost mult timp un serios punct de orientare în cercetarea acestui domeniu. Reprezentativă însă numai pentru un anumit stadiu, clasificarea lui Schullerus nu mai corespunde nevoilor actuale, în primul rînd din cauza materialului acumulat de la acea dată. Nu vom insista critic asupra lucrării, ci vom aminti doar că sectorul **Poveşti cu animale** cuprinde 58 tipuri iar sectorul **Poveşti cu formule** 3 tipuri [12].

Apariţia tipologiei Aarne-Thompson, corespunde unei noi etape de sistematizare a prozei populare. Lucrarea răspunde unei necesităţi, ca rezultat al experienţei acumulate în acest timp de cercetători, a unei cunoaşteri mai cuprinzătoare şi mai adînci, după lămurirea a o serie de probleme. S-a ajuns astfel la o concepţie mai clară asupra clasificării materialului şi a rolului pe care trebuie să-l îndeplinească o tipologie.

---

[6] Laurits Bødker, *Indian Animal Tales*. A preliminary survey by..., Helsinki, 1957, „F. F. Communications”, nr. 118.

[7] B. P. Hasdeu, *Basmul*, „Revista Nouă”, VI, 1894, nr. 10, p. 369—380.

[8] El a redus cele 40 de prototipuri ale lui Hahn la un număr de 28 de tipuri de basme. Din expunerea acestei clasificări ce cuprinde prea puţine din basmele noastre, nu se poate constata dacă autorul a pornit de la un material concret sau a căutat să reducă prototipurile lui Hahn, în limitele cărora să intre basmele cunoscute de el. Se pare că a doua supoziţie este cea reală.

[9] Lazăr Şăineanu, *Basmele române în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, Bucureşti, 1895.

[10] Autorul subliniază sărăcia sectorului de poveşti cu animale, pe care le intitulează „Fabula animală”, afirmînd că „acest gen de literatură orală lipseşte aproape cu desăvîrşire în folclorul românesc şi romanic”. Lucrarea citată p. 955. Recunoaşte apoi drept unic tip *Capra cu trei iezi* Tip *123*, pomeneşte de *Punguţa cu doi bani* Tip *715 A* şi enumără două poveşti cu formule, considerînd pe una din ele snoavă sau cîntec.

[11] Adolf Schullerus, *Verzeichnis der rumänische Märchen und Märchenvarianten*, Zusammengeschtelt von ..., Helsinki, 1928, „F. F. Communications”, nr. 78.

[12] Numărul redus al tipurilor se datorează desigur şi faptului că Schullerus a despuiat numai materialul publicat pînă în anul 1926, dar nici pe acesta în întregime, aşa cum reiese din indicaţiile lui despre izvoarele pe care le-a întrebuinţat. În cea mai mare măsură însă este şi rezultatul necuprinderii a o serie întreagă de teme aflate chiar în materialul cunoscut de el. În afară de aceasta tipurile stabilite sînt indicate în lucrare cu titlul rezumativ al subiectului respectiv. De aceea, tipologia are unele neclarităţi şi obligă pe cercetător să recurgă la modelul după care a lucrat Schullerus. Excluzînd faptul că nu a cuprins întreaga varietate a materialului românesc, unele încadrări sînt discutabile.

Sistematizarea şi clasificarea poveştilor româneşti cu animale şi a celor cu formule au fost realizate după acest criteriu [13], cu implicaţiile dictate de specificul materialului naţional şi cu supleţea dictată de necesitate şi de posibilităţile oferite de tipologia internaţională. Schema acestei clasificări este următoarea :

Nr. 1—299. I **Poveşti cu animale**

1 — 99 Animale sălbatice.
100 — 149 Animale sălbatice şi animale domestice.
150 — 199 Omul şi animalele sălbatice.
200 — 219 Animale domestice.
220 — 249 Păsări.
250 — 274 Peşti.
275 — 299 Alte animale şi obiecte.

2000 — 2399. IV **Poveşti cu formule**

2000 — 2199 Poveşti cumulative.
2200 — 2249 Poveşti curse.
2300 — 2399 Alte poveşti cu formule.

Pentru a nu produce confuzii, pentru facilitarea studiilor comparative şi informarea bibliografică în acest scop, pentru a păstra unitatea legăturii dintre tipologia internaţională şi cea naţională şi a se putea scoate în evidenţă diferenţele specifice naţionale, s-a respectat întocmai modelul după care s-a lucrat [14]. Pentru ilustrarea raportului dintre tipologia internaţională şi cea naţională, vom da un tablou comparativ (vezi tabelele anexate).

Din alăturarea celor două tipologii reiese că faţă de totalul de 593 tipuri [15] de poveşti cu animale, cuprinse în tipologia internaţională, materialul românesc numără numai 226 tipuri. Dintre acestea, 89 sînt comune cu tipologia internaţională şi 167 ar putea fi specifice româneşti. La poveştile cu formule, faţă de totalul de 122 tipuri internaţionale, catalogul românesc are numai 26 tipuri : 7 comune şi 19 care ar putea fi specifice româneşti. A reieşit astfel fondul comun, ca tezaur internaţional, al tipologiei româneşti, adică tipurile internaţionale care se găsesc şi în materialul românesc. În acelaşi timp, s-au putut determina tipurile specifice româneşti. Păstrăm însă toate rezervele în legătură cu această problemă. Numai o cercetare comparativă a tipologiilor naţionale, cel puţin ale regiunii istorico-etnografice balcanice, ne-ar da dreptul unei afirmaţii fără vreo umbră de îndoială.

---

[13] Lucrarea citată, completată cu ediţia revizuită, „F. F. Communications", Helsinki, 1961, nr. 184.

[14] Catalogul legendelor populare româneşti, dîndu-ne o viziune de ansamblu a întregului nostru material, a dus la o şi mai mare posibilitate în determinarea speciilor prozei populare. Cu toate că s-a respectat clasificarea internaţională, ar putea părea cel puţin curioasă lipsa unor subiecte din diferite tipuri de poveşti cu animale. În genere, în repartizarea naraţiunilor în diferitele specii ale prozei populare, s-a ţinut seama, între altele, de un element esenţial, funcţia naraţiunii, care a fost determinantă. S-a socotit că aceste piese, care n-au fost trecute la poveştile cu animale, au funcţia de-a explica anumite trăsături ale acestor vieţuitoare şi au trecut la legende.

[15] În această noţiune cuprindem şi subtipurile, atît pe cele ale tipologiei internaţionale cît şi ale celei româneşti.

Se mai poate remarca din această privire comparativă o mai mare varietate a sectorului **Alte animale şi obiecte** (275—299) din catalogul nostru, care are 36 tipuri, prin inserarea unor naraţiuni cu caracter de dispută între elementele naturii, între cereale, între arbori, între sărbători etc. În acelaşi timp, sectorul **Peşti** (250—274) apare foarte sărac, avînd numai 2 tipuri româneşti. Tipurile româneşti existente sînt variabile între 32 —19, tipurile lipsă faţă de cele internaţionale între 152—7 şi tipurile comune între 32—6, în afară de sectorul **Peşti** care nu are nici un tip internaţional.

În genere, în catalogul românesc se pare că lipsesc unele tipuri internaţionale care au în centrul acţiunii animale neexistente în fauna ţării noastre [16]. De asemenea, nu avem nici tipurile ale căror acţiuni sînt localizate sau au caractere atît de specifice încît nu se încadrează specificului naţional al poveştilor româneşti [17].

★

Materialul care stă la baza catalogului nostru cuprinde atît naraţiunile publicate pînă în anul 1940 cît şi pe cele aflate în manuscrise.

I. Materialul publicat a fost extras din :

— Colecţiile folcloriştilor (şi amatorilor).
— Colecţiile anonime.
— Colecţiile de texte filologice.
— Colecţiile româneşti traduse în diferite limbi.
— Publicaţiile periodice de folclor, filologie, literatură etc.

II. Materialul nepublicat se compune din :

— Manuscrisele Academiei Republicii Socialiste România.
— Manuscrisele Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti.
— Culegerile nemijlocite de pe teren, efectuate pînă în anul 1957 de Institutul de etnografie şi folclor din Bucureşti şi ale secţiei de folclor din Cluj, pînă în anul 1962.

Pentru aceste două capitole ale catalogului românesc, a fost extrasă proza din 101 colecţii ale folcloriştilor (şi amatorilor), 2 colecţii anonime, 4 colecţii traduse în limbi străine, 141 periodice româneşti, 2 periodice

---

[16] De ex. : Tip *8* Vulpea vinde renului picioarele arse ale ursului.*

[17] De ex. : Tip *20 D* Cocoşul, şi alte animale, pleacă la Roma ca să devie papă.* Acest fenomen desigur că are cauze mai adînci, pentru că adesea actorul principal, locul acţiunii sau situaţiile pot căpăta coloritul naţional respectiv. Problema ar merita studiată şi desigur că s-ar ajunge la rezultate concludente. Noi nu facem decît să punctăm o serie de observaţii.

POVEȘTI CU ANIMALE (1—299)

ATh.[1]	C.R.[2]	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.
1	1	31	31	51**	—	68**	—	—	94*	116	—	126 C*	—	—	155 B*	166 A*	—	200 B	200 B	217	217	232 A*	—	244 C*	244 C*	—	281*	293 C*	—
1*	1*	31*	—	51***	51***	69*	—	—	94**	117	—	127 A*	—	—	155 C*	166 B*	—	200 B*	—	217*	—	232 B*	—	244 D*	—	—	281**	293 D*	—
1**	—	32	—	—	51 B*	69**	69**	—	94***	117*	—	127 B*	—	—	155 D*	166 B_1^*	—	200 C*	—	218*	—	232 C*	—	—	244 E*	—	281***	293 E*	—
2	2	32*	—	52	—	70	70	95*	—	118	118	129 A*	—	156	156	166 B_2^*	—	—	200 C**	218 A*	—	232 D*	—	245	—	—	281****	—	293 E**
2 A	—	33	—	53	—	70*	—	96*	—	—	118*	130	130	156 A	—	166 B_3	—	—	200 C***	218 B*	—	—	232 E*	245*	—	281 A*	281 A*	—	293 E***
—	2 A*	33*	—	53*	—	71	—	—	97*	119 A*	—	130 A	130 A	156*	—	166 B_4^*	—	200 D*	—	219*	—	233	—	246	—	282*	—	293 F*	—
2 B	2 B	33**	—	—	54*	71*	—	—	98*	119 B*	—	130 B	—	156 A*	—	167*	—	200 E*	—	219 A*	—	233 A	—	246*	—	282 A*	282 A*	293 G*	—
2 C	2 C	—	33 A*	55	—	72	—	—	99*	119 C*	—	130 C	—	156 B*	—	167 A*	—	201	—	219 B*	219 B*	233 B	—	247	247	—	282 A**	—	293 H*
2 D	2 D	34	34	56	—	72*	—	100	100	120	—	130 D*	130 D*	156 C*	—	168	—	201 A*	—	219 C*	—	233 C	—	247*	—	282 B*	282 B*	294	—
3	3	34 A	—	56 A	56 A	72 A*	—	100*	—	120*	—	—	130 E*	157	157	168 A	—	201 B*	—	219 D*	—	234	—	248 A*	—	282 C*	—	295	—
3*	—	34 B	—	56 B	—	72 B*	—	101	101	120**	—	—	130 F*	157 A	—	169*	—	201 C*	—	219 E*	—	234 A*	—	247 B*	—	283	—	—	296*
4	4	34 B*	—	56 C	—	72 C*	—	101*	—	121	121	—	130*	—	157*	169 A*	—	201 D*	—	219 F*	—	234 B*	—	247 B**	—	283 A*	—	297	—
4*	—	35 A*	—	56 D	—	73	—	—	101 A*	121 A*	—	—	130**	—	157**	169 B*	—	201 E*	—	219 G*	—	—	234*	247 B***	—	283 B*	—	297 A	—
5	5	35 B*	—	56 A*	—	—	74*	102	102	121 B*	—	—	130***	157***	—	169 C*	—	—	201 F*	220	—	—	234**	—	247 C*	—	283 B**	297 B	—
6	6	35 C*	35 C*	56 B*	—	74 A*	—	103	103	121 C*	—	131	—	—	157 A*	169 D*	—	—	201 G*	220 A	—	235	—	248	—	283 C*	—	298	298
6*	—	36	—	56 C*	—	74 B*	—	103 A	103 A	122	—	132	—	157 B*	—	169 E*	—	—	201 H*	221	—	235 A*	—	—	248*	283 D*	—	298 A	—
7	—	37	—	56 D*	—	74 C*	—	103 A*	103 A*	122 A	122 A	132*	—	157 C*	—	169 F*	—	202	202	221 A	221 A	235 B*	—	—	248**	283 E*	—	298 A*	298 A*
8	—	37*	—	56 E*	—	74 D*	—	—	103 A**	122 B	—	133*	133*	157 D*	—	169 G*	—	203	—	221 B	—	235 C*	—	248 A	—	283 F*	—	—	298 A**
8*	—	—	37**	57	—	75	75	103 B*	—	122 C	—	134*	—	—	157 E*	169 H*	—	203 A*	—	222	—	236	—	248 A*	—	283 G*	—	298 B*	—
8**	—	38	38	57*	—	75*	—	—	103 B**	122 E	122 E	—	134**	—	157 F*	169 J*	—	204	—	222 A	222 A	236 *	—	249*	—	285	—	298 C*	—
8***	—	39	—	58	—	76	—	103 C*	—	122 F	122 F	135*	—	—	157 G*	169 K*	—	—	205*	222 B	—	—	236 A*	249**	—	285 A	—	298 D*	—
8****	—	40	—	58*	—	76*	—	103 D*	103 D*	122 G	—	135 A*	—	158	—	169 L*	—	—	205**	222 A*	—	—	236 A**	250	—	285 B	—	—	298 E*
9	—	40 A*	—	58**	—	76 A*	—	104	104	122 H	—	135 B*	—	159	—	170	—	—	205***	222 B*	—	—	236 B*	250 A	—	285 C	—	—	298 F.
9 A	—	40 B*	—	59	—	77	77	105	—	122 J	—	135 C*	—	159 A	—	170 A	—	206	—	223	—	—	236 C*	—	251*	285 D	285 D	—	298 G*
9 A	—	41	41	59*	—	77*	—	105*	105*	122 Z	—	136	—	159 B	159 B	171 A*	—	207	—	224	—	—	236 D*	252	—	285 A*	—	—	298 H*
9 B	—	41*	41*	60	60	78	—	105 A*	—	—	122 A*	136 A*	—	159*	—	171 B*	—	207 A	—	224*	—	237	—	253	—	285 B*	—	—	298 J*
9 C	—	41**	—	61	61	78 A	—	105 B*	105 B*	122 B*	122 B*	126 B*	—	160	—	172 A*	—	207 B	—	—	224**	—	237 A*	253*	—	—	285 B**	—	298 K*
10*	—	42*	—	61 A	—	78*	—	106	—	122 D*	—	137	137	160 A	—	173	173	207 C	207 C	—	224***	—	237 B*	254*	—	—	285 E*	—	299*
10**	—	43	43	61 B	—	79*	—	106*	—	—	122 F*	137*	—	160*	—	—	174*	207 A*	—	225	—	238	—	254**	—	—	285 F*	—	299 A*
10***	—	44	—	62	—	80	80	—	106 A*	—	122 G*	—	140*	160**	—	175	—	208*	—	225 A	—	239	—	—	255*	286*	—	—	299 B*
—	11*	44*	44*	62*	—	80 A*	—	—	106 B*	—	122 J*	—	142*	160***	—	—	175*	—	209 A*	—	225 A*	240	—	275	275	—	286**	—	299 C*
—	12*	—	44 A*	63	—	81	—	—	106 C*	122 K*	—	150	150	160 A*	—	176	—	—	209 B*	—	225 B*	240 A	—	275 A	—	287**	—		
—	13*	—	44 B*	64	—	—	81*	—	106 D*	122 L*	—	150 A*	—	160 B*	—	176*	—	210	210	226	—	240*	—	275 A*	275 A*	—	288*		
—	14*	—	44 C*	64*	—	—	82*	107	—	122 M*	122 M*	151	—	161	—	176**	—	210*	—	227	—	240 A*	—	275 B*	—	288 A*	—		
15	15	—	44 D*	64**	—	—	83*	—	108*	122 N*	122 N*	152	—	161*	—	177	—	211	—	227*	—	—	240 A**	275 C*	—	288 B*	—		
15*	—	47 A	—	65	—	85	—	—	108**	122 P*	—	152 A*	—	161 A*	—	178	—	211*	—	228	—	241	—	—	275 D*	288 C*	—		
15**	—	47 B	—	65*	—	—	86*	110	110	123	123	152 B*	—	161 B*	—	178 A	—	211**	—	—	228 A*	242	—	276	—	289	289		
—	16*	47 C	—	66 A	—	87 A*	—	110*	—	123 A	—	153	—	162	—	178 B	—	211 A*	—	229	—	242 B*	—	276*	—	—	289*		
—	17*	47 D	—	66 B	—	87 B*	—	111	—	123 B	—	—	153**	162*	—	179	179	—	211 A**	229 A*	—	242 C*	—	276**	—	—	289 A*		
—	18*	47 E	—	66*	—	—	87*	111 A	—	124	—	154	154	162 A*	—	179*	—	211 B*	—	229 B*	—	243	—	—	276***	—	289 A**		
20	—	47*	—	66**	—	—	87**	111 A*	—	124 A*	—	154*	—	163	—	179 A*	—	212	212	230	230	243 A	—	277	277	—	289 B*		
20 A	—	48*	—	66 A*	—	88*	—	—	111 A**	—	124 B*	—	154**	163*	—	179 B*	—	212*	—	230*	—	243*	—	277 A	—	—	289 C*		
20 B	—	49	—	66 B*	—	—	89*	—	111 B**	—	124 C*	—	154***	163 A*	—	180	—	—	212 A*	230**	—	243 A*	—	278	—	—	290*		
20 C	—	49 A	—	67	—	90	—	112	122	—	124 D*	—	154 A*	163 B*	—	181	—	—	213 A*	—	230***	243 B*	—	278 A	—	291	—		
20 D*	—	50	—	67*	—	91	—	112*	—	125	—	—	154 A**	163 C*	—	182	—	—	213 B*	230 A*	—	244	—	278 A*	—	291*	—		
20 E*	—	50 A	—	67**	—	91*	91*	112**	—	125 A*	—	—	154 A***	164*	—	183*	—	214	214	230 B*	—	244**	—	278 B*	—	292	—		
—	20 F*	50 B	—	67***	—	91 A*	—	113	—	125 B*	—	—	154 B*	164 A*	—	—	184*	214 A	—	231	—	244***	244***	278 C*	—	292*	—		
—	20 G*	50 C	—	67 A*	—	91 B*	—	113 A	—	125 C*	—	—	154 C*	165	—	200	—	214 B	—	231*	—	244 A*	—	278 D*	—	293	—		
21	—	50*	—	68	—	91 C*	—	113 B	—	125 D*	—	155	155	165*	—	—	200*	214*	—	231**	—	—	244 A**	279*	—	293 A*			
21*	—	51	51	68 A	—	92	92	113*	—	125	—	—	155*	165 A*	—	—	200**	—	215 A*	—	231***	244 B*	—	280	—	293 B*	—		
23*	—	51 A	—	68 B	—	92 A	—	114	—	126 A*	—	—	155**	165 B*	—	—	200***	—	216 A*	—	231****	—	244 B**	280 A	—	—	293 B**		
30	—	51*	—	68*	—	93	93	115	—	126 B*	—	—	155 A*	166*	—	200 A	—	—	216 B*	232	—	—	244 B***	281	—	—	293 B***		

593 tipuri A.Th.

256 tipuri C.R. =

89 tipuri internaționale + 167 tipuri românești.

---

[1] Tipurile catalogului internațional Aarne-Thompson.

[2] Tipurile catalogului românesc.

A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.
2009	—	2023*	—	2031 B*	—	2045 A*	—
2010	—	2024*	—	—	**2031 C***	2045 B*	—
2010 A	—	2025	—	—	**2031 C****	2046*	—
2010 B	—	—	**2025***	—	**2031 C*****	2047*	—
2010 I	—	2026*	—	2032	—	2075	—
2010 IA	—	2027	—	2032 A	—	—	**2076***
2011	—	2027 A	—	2033	—	2200	—
2012	—	2027*	—	2034	—	2201	—
2012 A	—	2028	—	2034 A	—	2202	—
2012 B	—	2028 A*	—	2034 B	—	2204	—
2012 C	—	2029	—	2034 C	—	2205	—
2012 D	—	2029 A*	—	2034 D	—	—	**2206***
2013	—	2029 B*	—	2034 E	—	2250	—
2013*	—	2029 C*	—	2034 A*	—	2251	—
2014	—	2029 D*	—	—	**2034 A****	2260	—
2014 A	2014 A	—	**2029 E***	—	**2034 B****	2271	—
—	**2014 B***	2030	—	—	**2034 B*****	2275	—
—	**2014 C***	2030 A	—	—	**2034 C****	2280	—
2015	2015	2030 B	—	2035	—	2300	—
2015*	—	2030 C	—	2035 A	—	2301	—
2016	—	2030 D	—	2036	—	2301 A	2301 A
2016*	—	2030 E	—	2037	—	2301 B	—
—	**2016 A***	2030 F	—	2037 A*	—	2320	—
2017	—	2030 G	—	2038	—	—	**2321***
2018	—	2030 H	—	2038*	—	2322	—
2018*	—	2030 J	—	2039	—	2330	—
2019	—	2030 A*	—	2039*	—	2335	—
2019*	—	2030 B*	—	2040	—	2340	—
2021	—	2030 C*	—	2041	—	—	**2341 A***
2021 A	—	2030 D*	—	2041*	—	—	**2341 B***
2021 B	—	2030 E*	—	2042	—		
2021*	—	—	**2030 K***	2042 A*	—		
2022	2022	2031	—	2042 B*	—		
2022 A	—	2031 A	—	2042 C*	—		
2022 B	2022 B	2031 B	—	2042 D*	—		
—	**2022 C***	2031 C	2031 C	2044	2044		
2023	—	2031 A*	—	2044 A*	—		

122 tipuri A. Th.
26 tipuri C. R. =
7 tipuri interna-ţionale + *19* tipuri româneşti.

în limbi străine, 4 manuscrise ale Academiei Republicii Socialiste România, 2 manuscrise ale Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti şi culegeri de pe teren din diferite regiuni, de la povestitori diferiţi.

Materialul nu este unitar. Unele piese sînt de o largă circulaţie şi actualitate. Din cele 21 de variante ale tipului *1*, sînt culese recent de pe teren 8 variante iar celelalte, extrase din publicaţii, au indicată originea sau numele culegătorului folclorist. Alte naraţiuni sînt de o intensă difuzare prin publicaţii. Tipul *15* de exemplu, prezintă 10 variante dintre care numai una este recent culeasă de pe teren. Celelalte variante aparţin culegerilor publicate ale folcloriştilor înaintaşi sau au fost publicate fără nici o indicaţie.

Autenticitatea naraţiunilor de asemenea nu este de acelaşi grad. Culegerile Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti şi ale secţiei din Cluj prezintă garanţia autenticităţii, atît în privinţa conţinutului cît şi al limbajului poveştilor, datorită mijloacelor moderne de imprimare cît şi aparatajului ştiinţific ajutător. Autenticitatea colecţiilor folcloriştilor înaintaşi prezintă corectivul posibilităţilor epocii respective, de care este legată şi maniera de lucru ce influenţa în oarecare măsură cursivitatea şi spontaneitatea povestitului. Unele colecţii însă sînt vădit ,,aranjate'', cum de altfel şi autorii lor declară, a fi ,,culese şi peptănate'', ,,culese şi aranjate''. Aceste ,,aranjamente'' deşi nu sînt de o extremă importanţă în stabilirea unui tip, ne dă totuşi dreptul să socotim naraţiunile de o autenticitate oarecum relativă. Se mai pot întîlni în materialul românesc naraţiuni brodate în jurul unei scheme populare, respectînd în asemenea măsură limbajul popular încît sînt greu de recunoscut ca fiind ,,lucrate''. În măsura în care circulă, pot fi acceptate. Alte naraţiuni însă, ne-am mulţumit numai să le semnalăm, fără să intre în desfăşurarea tipului respectiv, fiind mult prelucrate.

Am inclus în lucrarea noastră şi unicate, considerînd că ele nu sînt în defavoarea autenticităţii. De altfel, unele tipuri internaţionale aflate în materialul românesc sînt bazate pe unicate. Aşa este cazul tipurilor 1*, *41**, *60**, *92** etc. Alte tipuri specifice româneşti, bazate pe unicate, sînt de-o factură net populară sau au datele necesare pentru a fi socotite ca atare [18].

★

Factura poveştilor noastre cu animale, ca în genere ale acestei specii a prozei populare, prezintă aspectele unor surse multiple de creaţie, a imboldurilor diferite care s-au cerut exprimate în această formă specifică a artei populare. Tendinţele diferite care le-au dat naştere au determinat conţinutul, mijloacele stilistice şi limbajul lor. O parte din poveştile cu animale sînt izvorîte dintr-o tendinţă vizibil moralizatoare [19] şi au drept scop ca exemplul furnizat în această formă, mai uşor de acceptat, să pună probleme şi să atragă în mod firesc consecinţele sugerate de conţinutul narațiunii respective. Asemenea poveşti sînt adevărate fabule din care se trag învățăminte. Alte narațiuni sugerează critici deghizate, în care animalele simbolizează pe oameni cu trăsăturile lor, mai ales negative, sau se comportă ca oamenii [20]. Ele reprezintă o altă manieră a aceleiaşi tendințe de-a educa în mod plăcut, optimist, pe cei ce calcă o anumită etică. Se singularizează ca tendință poveştile care au în miezul lor exprimarea dorinței omului de a stăpîni animalele de care se teme şi victoria lui asupra lor [21], aşa cum întreaga istorie a poporului este tendința şi munca de-a stăpîni şi transforma natura.

---

[18] De altfel, popularul în sensul actual şi complet al cuvîntului deschide un orizont mai larg noţiunii care se identifică cu tendinţa noastră de a face din catalogul românesc şi un indice cuprinzător.

[19] Tip *105* Singurul vicleşug al ariciului.*

Poveştile cu formule pun accentul în special pe formă, avînd adesea caracterul unor jocuri plăcute care concentrează şi distrează în acelaşi timp.

Bogăția poveştilor cu animale şi a celor cu formule nu constă atît în diversitatea tipurilor, cît mai ales în varietatea structurii lor. Rezultat al unor legi interne specifice ce intervin în procesul oralității, poveştile capătă o adîncire a conținutului şi o amplificare a formei datorită mai multor fenomene :

— Înlănțuirea diversă a episoadelor aceluiaşi tip de la o variantă la alta.

— Procesul de contaminare.

— Elementele noi intervenite în structura unei piese.

Procesul de contaminare este cel care prezintă formele cele mai diferite, manifestîndu-se prin :

— Combinații între tipurile aceleaşi specii, fie în întregime, fie parțial.

— Combinații între tipurile din specii diferite fie în întregime, fie parțial.

— Combinații între tipuri dintr-o specie cu tipuri sau episoade asemănătoare din aceeaşi specie sau din specii diferite [22].

★

În elaborarea catalogului prozei populare româneşti, concepția noastră de lucru[23] s-a axat pe trei aspecte care ni s-au părut mai importante :

— Definirea cît mai completă a fiecărui tip.

— Analiza amănunțită a tipului.

— Prezentarea bibliografică minuțioasă a variantelor [24].

Definirea tipului este de fapt rezultatul analizei şi inventarierii bibliografice a variantelor. Datorită lor se concretizează caracterele esențiale ale tipului :

— Combinațiile în care intră cu alte tipuri, adică o latură a structurii lui.

---

[20] Tip *51*** Vulpea ca arbitru la împărțirea brînzii.*

[21] Tip *157 Învățătura de a te teme de oameni.*

[22] Fiecare dintre aceste teze poate desigur forma obiectul unei cercetări speciale care să ducă la rezultate interesante.

[23] Un ajutor prețios în acest sens au fost sugestiile şefului sectorului literar, Ovidiu Bîrlea.

[24] Nu este cazul să precizăm noțiunea de variantă care a suscitat atîtea discuții. Noi o folosim în sensul cel mai larg al cuvîntului.

— Răspîndirea geografică, legată de frecvența în anumite regiuni.

— Numărul variantelor [25].

În stabilirea ultimului punct s-a ținut seama și de variantele la românii din alte țări. Ordinea enumerării provinciilor indică numărul descrescînd al variantelor atestate în fiecare provincie. În stabilirea numărului variantelor, se ține socoteală și de variantele aflate la alte tipuri cu care s-a combinat tipul analizat. S-a considerat țara împărțită în cele trei provincii istorice : Muntenia — care cuprinde și Oltenia și Dobrogea, Moldova și Transilvania, care cuprinde Banatul, Crișana și Maramureșul. În variantele tipului 1, Transilvania însumează 8 variante, Muntenia 7, Moldova 4 și meglenoromânii 2 variante.

Analiza tipului. Pe baza analizei variantelor adunate, s-a stabilit ca punct de plecare varianta care prezenta în schema ei forma cea mai generalizată.

Alegerea acestei variante de bază fiind făcută după necesitate și totdeauna în favoarea clarității, uneori prezenta forma cea mai complicată și alteori cea mai simplă. În măsura în care era formată din entități narative, în sensul de fragmente ale acțiunii, a fost împărțită în episoade, însemnate cu cifre romane. Momentele esențiale din cadrul fiecărui episod, au fost însemnate cu literele mici ale alfabetului.

În măsura în care variantele următoare erau diferite, au fost analizate fiecare în parte, în comparație cu varianta de bază. Dacă însă două sau mai multe variante erau identice între ele, au fost numai consemnate sub formă bibliografică, indicîndu-se o singură dată, la sfîrșit, indicele de variabilitate.

Momentele esențiale din cadrul episoadelor au fost astfel organizate încît să permită consemnarea în paranteză a devierilor sau amănuntelor noi, dar mai puțin importante. Pentru deosebirile mai sensibile s-a adăugat un număr literelor cu care erau însemnate, reprezentînd astfel o idee oarecum deosebită de cea a variantei de bază. Dacă au intervenit momente noi sau episoade noi, au primit semnele lor distinctive în continuare, neîntrebuințate în variantele anterioare.

Desfășurarea în întregime a acestui proces a permis, pe de o parte, urmărirea variabilității și bogăției tipului de la o variantă la alta, pe de altă parte — și ceea ce este mai important — s-au putut sublinia asemănările esențiale dintre variante, au putut fi scoase în evidență constantele. Acestea duc la stabilirea unei acțiuni unitare în esența ei, indiferent de felul cum se combină și de raportul ei cu celelalte variante. Aceste constante care formează întregul, acțiunea unitară, definesc și concretizează tipul. Constantele le găsim în toate variantele. Modificările nu fac decît să scoată în evidență aceste constante și să strîngă variantele — fiecare în parte reprezentînd o altă fațetă a tipului — în jurul ideilor de bază care formează tipul, indicînd în același timp și drumul spre sintetizarea subtipurilor.

---

[25] Vezi desfășurarea Tip. *1*.

În cadrul analizei unui tip, s-a ţinut seama şi de cele două procese mai importante :

— Combinaţia cu alte tipuri.

— Apariţia unor episoade sau chiar fragmente asemănătoare altor tipuri, fie ca temă, fie ca subiecte.

Dacă tipul cu care se combină tipul analizat nu a fost atestat independent în materialul românesc, s-a dat în continuare analiza lui [26]. Dacă a fost atestat independent, s-a dat numai indicele de variabilitate [27]. Pentru episoadele sau fragmentele asemănătoare cu alte tipuri, s-a respectat convenţia internaţională de referire [28].

Clasificarea legendelor şi tradiţiilor româneşti a permis stabilirea combinaţiilor şi referirilor şi cu aceste tipuri. S-a observat din urmărirea acestui proces că poveştile cu animale şi cele cu formule se combină mai ales fiecare în cadrul speciei respective sau între ele şi mult mai puţin cu alte specii cu care cel mai des avem referiri [29].

Prezentarea bibliografică. Fiecare piesă în parte a fost consemnată cu datele cele mai importante [30]. Pentru cele extrase din colecţii s-a dat titlul naraţiunii, autorul, titlul colecţiei şi pagina. În paranteză s-a consemnat locul culegerii şi raionul respectiv [31]. Dacă naraţiunea nu a avut titlu, s-a specificat acest lucru în paranteză, în locul titlului [32]. Cînd nu au existat date asupra originii naraţiunii, s-a luat în considerare regiunea în care a cules autorul colecţiei. Pentru piesele publicate în periodice, dacă era consemnat numele culegătorului, după titlul piesei, s-a dat numele acestuia, în paranteză, urmînd titlul periodicului, anul apariţiei, data, pagina şi originea piesei [33]. Pentru un studiu sau colecţie a unui autor, ce cuprindea proză populară şi erau publicate într-un periodic, după titlul piesei, s-a dat în paranteză autorul şi titlul lucrării apoi celelalte date obişnuite [34]. La fel s-a procedat şi cu naraţiunile aflate în manuscrise [35], cărora li s-au mai adăugat datele specifice. Culegerilor nemijlocite de pe teren, în afară de titlul naraţiunii, a naturii documentului şi originii, li s-a mai adăugat numele instituţiei de specialitate din a cărei colecţie face parte [36].

---

[26] Vezi varianta 8.

[27] Vezi varianta 2.

[28] Vezi varianta 1.

[29] Vezi varianta 13.

[30] Lista completă a materialului analizat indică şi prescurtările întrebuinţate în catalogul nostru. Despuierea acestei bibliografii a fost făcută pentru toate speciile prozei populare, în acelaşi timp.

[31] Lupul, vulpea şi ursul, Tuţescu. *Taina ăluia*, 16 (Cătane-Băileşti).

[32] (Fără titlu). Morariu, T., *Material etnografic*, 41 (Rebra-Năsăud).

[33] Ursul, vulpea, şi mierea (P. Savin), DOINA JOR., III, 1930, nr. 1, 18 (Jorăşti-Bujor). Cînd originea nu era cunoscută, s-a luat în considerare acelaşi criteriu al regiunii unde a lucrat culegătorul. Dacă lipsea numele culegătorului, s-a atribuit drept originea piesei provincia din care periodicul publica de obicei.

[34] (Fără titlu). (E. Petrovici — *Folclorul de la Moţii din Scărişoara*). AN. ARH. FOLC., V, 1939, 152 (Scărişoara—Cîmpeni).

[35] Cearta dintre Ghenarie şi Făurar (N. Densusianu — *Răspunsuri*). B. A., ms. 4555, 163 (Pojaru — Gilort).

[36] Ursul păcălit de vulpe A.I.F., mg. 1312 d. (Bughea de Sus-Muscel); Omul cu carul, A.I.F., i. 11311 (Meria-Haţeg).

Au existat cazuri cînd aceeaşi variantă a fost publicată în diferite tipărituri. S-a consemnat acest lucru, ţinîndu-se seama de ordinea cronologică a apariţiei, semnalîndu-se şi schimbările titlului piesei [37]. Acelaşi sistem s-a aplicat pentru o naraţiune găsită în manuscris şi publicată apoi în diferite colecţii şi periodice [38].

★

În judecarea tipurilor naţionale, s-a ţinut seama de principiile de bază ale tipologiei internaţionale : orînduirea naraţiunilor în sectorul respectiv după animalul care este în centrul povestirii, concentrarea povestirilor cu acelaşi animal, actor principal etc. S-a mai căutat să se grupeze subtipurile româneşti lîngă tipurile internaţionale şi, pe cît posibil, să se aranjeze tipurile româneşti şi după asemănare de tematică, lîngă cele internaţionale.

Pentru marcarea tipurilor româneşti se va întrebuinţa un semn distinctiv [39], iar numerele ce însoţesc aceste tipuri noi au căpătat un asterisc [40].

Ar fi fost de dorit ca pentru fiecare tip nou să existe numere neîntrebuinţate în tipologia internaţională, subtipurile să fie însemnate cu majusculele alfabetului, cu asterisc şi în fine să se poată marca o gradaţie între tip, subtip ca subiect, asemănări de tematică etc.[41]. Acest lucru nu a fost totdeauna posibil şi ne-am conformat necesităţii şi posibilităţilor oferite de catalogul internaţional.

S-a obţinut totuşi ca unele tipuri naţionale să intre în sectorul din care trebuiau să facă parte în chip firesc. S-au putut concentra uneori naraţiunile cu acelaşi personaj central. Subtipurile româneşti au putut fi puse după tipul internaţional respectiv. Tipurile româneşti au căpătat uneori numere neocupate pentru fiecare subiect în parte, fiind vorba de naraţiuni cu acelaşi personaj. S-au făcut şi derogări de la cele stabilite, în special din cauza lipsei de numere libere şi uneori dictate de logică. De aceea unele cazuri, discutabile în aparenţă, îşi au justificarea lor [42].

Sperăm ca lucrarea noastră să fie nu numai un instrument de cercetare la îndemîna specialiştilor pe plan internaţional şi naţional, ci să permită cunoaşterea mai îndeaproape a materialului românesc, prin metoda pe care am întrebuinţat-o în analiza tipurilor şi prin faptul că ne-am permis să dăm materialul mai amănunţit decît se obişnueşte. Am dori în acelaşi timp ca acest catalog să fie un îndreptar bibliografic şi un material documentar pentru toţi cei ce se interesează de proza populară epică românească.

---

[37] Vulpea firoscoasă, Ispirescu, *Basme*, 48. Republicată : Poveştile unchiaşului sfătos, 304; CAL. MIN., 1909, 228; Vulpea cea isteaţă, PRIM., IV, 1914, nr. 9, 2.

[38] Hotărîrea omului puturos (T. Pamfile — Fără titlu), B. A., ms. 5094, 95. Publicată : Hotărîrea leneşului. *Firişoare de aur*, 45.

[39] Numerele cu caractere aldine reprezintă tipurile româneşti.

[40] Conform tipologiei internaţionale care marchează astfel tipurile de o importanţă mai ales locală.

[41] Nici tipologia internaţională, care la început a avut în vedere asemenea principii, nu le-a putut respecta permanent din cauza tipurilor noi care au trebuit incluse.

[42] În genere, clasificarea produselor artistice, ce circulă mai ales oral, este extrem de dificilă din cauza variabilităţii ce decurge tocmai din acest mod de propagare. Complicaţiile sînt şi mai mari într-un domeniu atît de liber cum este proza populară. De aceea nu poate scăpa unei oarecare doze de arbitrar, cu toată străduinţa cercetătorului de-a îmbrăţişa un punct de vedere complet obiectiv.

Dăm în continuare tipul *1* din sectorul

1—99 **Animale sălbatice.**

1—69 Vulpea animal isteţ.

1. Furarea peştelui. Se combină cu Tip. *2*, *2C*, *2D*, *2B*, *103*, *5*, *275*, *3*, *4*, **12***, *15*, **37****, **124** *D**. Este atestat în Transilvania, Muntenia, Moldova şi la meglenoromâni. Are 26 variante care se grupează astfel:

1. Omul, lişiţa şi lupul. Papahagi, T., *Antologie aromânească*, 80 (din meglenă).

I a. Un om trecea cu peşte (într-un coş).

b. Vulpea face pe moarta în drum şi omul o aruncă peste peşte (cu gîndul de-a face nevestei un cojoc).

c. Vulpea azvîrle peştele, apoi îl adună şi-l duce acasă.

d. Cînd soseşte omul acasă şi strigă nevasta să-i arate ce i-a adus, nu mai găseşte nici peşte, nici vulpe.

II a. Vulpea atîrnă peştele de grinda casei.

b. Lupul, venit în vizită, este făcut atent de vulpe să nu se uite în sus (ca să nu-i cadă peste bot şi să-i rupă dinţii inelele de cîntar atîrnate în tavan).

c. Lupul descoperă vicleşugul vulpei şi hotărăşte să se răzbune.

d. Vulpea se luptă cu un băţ cu care nimereşte în plin, în timp ce lupul, luptîndu-se cu un cîrlig, se agaţă de toate lucrurile din vizuină şi nu reuşeşte s-o atingă pe vulpe. Cf. Tip *1083*

2. Omul cu carul. A.I.F., i. 11331 (Meria-Haţeg).

I a (într-un car), b (să facă cojoc nevestii), c, e. Vulpea îşi hrăneşte puii cu peşte şi doi din ei se îneacă şi mor.

3. Ursul păcălit de vulpe. A.I.F., i. 10886. (Jud. Putna?).

4. Ursul păcălit de vulpe. A.I.F., mg. 1312 d, 1267 c. (Bughea de sus — Muscel).

I a, b (să ducă o blană nevestei), c + Tip *2* a (ursul, pentru că voia peşte), b, c.

5. De ce n-are ursul coadă. (D. Stăncescu), REV. NOUĂ, III, 1890, 196. Republicată: *Snoave*, 97; FAM., XXIX, 1893, 396.

I a_1 (Un om trecea cu un car cu peşte din care pica mereu cîte unul), c_1 (Vulpea strînge peştele şi-l duce acasă), + Tip *2* a (pentru că voia ca vulpea să împartă cu el peştele în mod egal), b (adormind), c.

6. Vulpea şi ursul la pescuit. FLUIER., I, 1910, nr. 4, 59. (Zorleni-Bîrlad).

I a_2 (Un om lasă carul cu peşte într-un crîng), c_2 (Vulpea fură peştii şi-i duce acasă) + Tip *2* a (pentru că dorea peşte), b (şi vulpea îi spune că peştii i-au mîncat coada), c.

7. Vulpea cu peştele şi lupul. A.I.F., i. 11.209. (Poiana Răchiţele-Hunedoara).
I a, b, c + Tip *2* a (lupul), b + Tip *2C* a. Vulpea pune lupului coadă de fuior de cînepă.
8. Lupul şi vulpea. TIMIŞ. — GAZ. POP., VI, 1890—1891, nr. 7, 6.
I a, c + Tip *2* a (lupul care dorea peşte), b + Tip *2 D* a. Vulpea sfătuieşte pe lup să-şi puie coada de fuior de cînepă, b. La întrebarea lupului ce să facă în cazul că i se aprinde coada, vulpea îl sfătuieşte să alerge împotriva vîntului şi se va stinge, c. Lupul o ascultă şi rămîne pleşuv pentru că şi-a ars tot părul.
9. De cînd n-are ursul coadă. Popescu-Ciocănel, *Braşoave*, 256.
I a, b, c + Tip *2* a (ursul), b, c + Tip *2 C* a. Vulpea pune ursului coadă de fuior de cînepă, b. Se iau la întrecere, sărind peste foc, c. Coada i se aprinde şi arde, d. De atunci n-are ursul coadă, e. Tot de atunci are părul zburlit.
10. Vulpea şi peştii. A.I.F., i. 11078. (Cerbăl-Hunedoara).
I a, b, c + Tip *2* a (lupul, care voia din peştele ei), b, c + Tip *2 C* a (lupul goneşte viţeii şi vulpea fură cînepă), b (pe care-l făcuse vulpea), c, d (şi vulpea are coada mare).
11. De ce n-are ursul coadă. Rădulescu-Codin, *Nevasta leneşă*, 111 (Calciu—Jud. Romanaţi?).
I a, b, c + Tip *2 B* a, b_1 (Îi leagă o piatră de coadă sub cuvînt că ea şi sora ei au pescuit astfel), d + Tip *2 C* a, b, c, d.
12. Lupul şi vulpea. Alexici, *Texte*, 229. (Balta—Comitatul Caraş-Severin?).
I a, b, c + Tip *2* a (lupul mort de foame), b, c + Tip *2 C* a (lupul goneşte viţeii şi vulpea fură cînepă), b, c + Tip *103* I a (cu o lingură), c; II a_1 (Motanul viteaz cu sabie), b_1; III a, b (porcul ce se mişca sub frunze), c (lupul), d_1 (iepurele), 1 (comentînd voinicia mîţului şi fericite că au scăpat de el).
13. De ce n-are ursul coadă. ALB. Buc., XXIII, 1924, nr. 17—23, 314. (Turcineşti — Tg. Jiu).
I a (într-o sanie), b, c + Tip *2* a, b, c.
a. Vulpea înfricoşată caută adăpost.
b. Aruncă necurăţenii în casa bursucului pe care-l face să-şi părăsească vizuina şi i-o ocupă.
c. De-atunci stă vulpea ascunsă în vizuină Cf. Tip *80*.
14. Ursul păcălit de vulpe. Creangă, *Opere*, 402. Republicată: PRIM., IV, 1924, nr. 1, 2; CAL. COOP. ROM., 1932, 71; SOL., II, 1935, nr. 13, 8.
15. Ursul păcălit de vulpe. LUMEA COPII., IV, 1925, 407.
16. Vulpea şi ursul. Popescu — Ciocănel, *Poveşti*, 57.
I a, b, c + Tip *2* a, b + Tip *5* a. Ursul vrea să pedepsească vulpea ce se ascunde (într-o scorbură), b. Cînd ursul apucă de copac (cu cîrligul), vulpea urlă că o trage de picior; cînd o apucă de picior, strigă că a prins copacul, c. Vulpea a rămas nepedepsită.

17. Povestea cu vulpea şi lupul. A.I.F., i. 11107. (Cerbăl-Hunedoara).

I a, b, c (legaţi de coada ei) + Tip *2* a (lupul care voia peşte), b, c + Tip *2 C* a (lupul omoară un viţel şi vulpea fură cînepă), b, c+Tip *5* a (gaură), b, c_1 (Lupul îşi rupe toţi dinţii).

18. Vulpea cu peştele şi lupul. A.I.F., i. 11000. (Cerbăl-Hunedoara).

I a, b, c, d + Tip *2*, a, b (lupul) + Tip *5* a (gaură), b, c_2 (Lupul scoate vulpea din ascunziş) + Tip *2 C* a (lupul goneşte viţeii şi vulpea fură cînepă), b (pe care-l face vulpea), c.

19. Lupul şi vulpea. POP., V, 1898, nr. 93, 527.

I a, b, c (după ce mănîncă o parte din peşte) + Tip *2* a, b + Tip *2 C* a, b, c + Tip *5* a (butoi), b, c + Tip *103* I c; II a_1, b_1; III a, b (sărind după o frunză ce se mişca şi nimeri în botul porcului ascuns la fereastră), c (lupul), d_1 (iepurele), l (porcul spunea că lupul l-a tăiat cu sabia peste tot; lupul că i-a fost frică să nu-l împuşte iar iepurele că a fugit pentru că fuga e sănătoasă).

20. Vulpea şi racul. A.I.F., i. 11172. (Cerbăl-Hunedoara).

I a, b, c + Tip *2* a, b + Tip *5* a (scorbură), b, c_1 + Tip *275* a (cine va ajunge mai repede la capătul ogorului), c, d.

21. Vulpea, lupul şi pescarul. Papahagi, P., *Românii din Meglenia*, 25. Republicată : REV. SOC. TIN. ROM., V, 1900, 251.

I a, b, c, d; II a, b (să nu-i cadă spinii în ochi) + Tip *2 B* a (la moară unde pescuise şi ea), b_2 (Vulpea îi leagă un coş de coadă), f. Morarul văzînd că moara nu macină, cercetă roata şi-l găsi pe lup pe care-l bătu straşnic cu un lemn + Tip *3* a. Vulpea intră în moară, mănîncă din caşa morarului şi se unge cu ea pe obraz, b. Cînd lupul îi povesteşte ce bătaie a mîncat de la morar; vulpea îi arătă faţa ei unsă, spunînd că ea a păţit-o mai rău + Tip *4* a. Vulpea făcînd pe bolnava, îl rugă pe lup s-o ia în spinare, b. În timp ce lupul o purta astfel, vulpea spunea mereu că bolnavul poartă pe cel sănătos, explicînd lupului că-şi descîntă de durere de cap. Cf. Tip *72* + Tip *5* a (gaură), b, c.

Pentru restul de variante vezi Tip, **12*** (1), *15* (10), [**37**** (1), **124 D*** (1, 2).

ANIMAL TALES AND FORMULA TALES

After a short review of former systems of classification of Rumanian folk prose, the paper underlines the relation between the Aarne Thompson international typology—model which lies at the base of this work - and the Rumanian typology of tales with animals and tales with formulae.

Based on a comparative table of both typologies, the link of unity between the international and the national one is established, at the same time rendering evident the specific national differences. It was thus

emphasized the common wealth of the Rumanian typology, as international treasure, i. e., the international types which are to be found as well in the Rumanian materials, the specific Rumanian types being pointed out.

The information about the materials which are comprised in the typology—(volumes, leaflets, periodicals, manuscripts and field gathering), — is appreciated from the point of view of their authenticity, circulation, a. s. o.

The paper gives a description of the research method used, which focussed on three major aspects :

The complete definition of every type ;

A thorough analysis of the type ;

A minute bibliographical presentation of the variants.

The paper traces the principles of classification, underlining some deviations which were dictated by necessity.

Following some considerations about the characteristic features of the Rumanian material, of its compositional structure, the paper presents as exemple the Type 1-*The stealing of the fish-*, to illustrate the lines followed, and to show the development of a type, with all its respective variants.

OBSERVAŢII ASUPRA STRUCTURII ARHITECTONICE A DANSURILOR CU FORMĂ FIXĂ

ANCA GIURCHESCU
Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

10–IX–1964

Dansul, înţeles ca fenomen artistic ale cărui imagini specifice au în acelaşi timp dimensiuni spaţiale şi temporale, poate fi studiat, în special din punct de vedere al structurii, numai în măsura în care documentul consemnat grafic, sau filmat, redă cu fidelitate forma sa integrală. Înregistrarea fragmentară a fenomenului face imposibilă elucidarea unor aspecte majore în studiul structurii şi anume : modul în care diferitele unităţi de mişcare se succed şi se leagă între ele, ca şi relaţia muzică — dans.

Pornind de la acest principiu am limitat studiul analitic al structurii la un material ce cuprinde un număr de 400 de dansuri cu *formă fixă* din Oltenia şi zona dunăreană a Munteniei. Ne-am oprit asupra acestor dansuri, deoarece raporturile constante în care se găsesc diferitele unităţi de mişcare între ele şi faţă de muzică fac posibilă notarea fidelă a jocului, oferind astfel un material apt pentru o analiză structurală. În lucrarea de faţă ne vom referi doar la un aspect al vastului domeniu de cercetare pe care îl prezintă structura dansurilor şi anume cel al structurii arhitectonice.

Cele 400 de jocuri cu formă fixă pe care am întreprins studiul se grupează într-un număr de 20 tipuri. În cadrul majorităţii acestor tipuri de joc întîlnim forme diverse, pornind de la cele mai simple, bazate pe un motiv unic, şi pînă la forme complexe ce cuprind într-o succesiune variată, un număr mare de figuri. Ele constituie expresia gradelor diferite de realizare artistică a fiecărui joc în parte, sau a unei mai depline sau trunchiate preluări a fondului tradiţional.

De o deosebită importanţă pentru analiza structurală este precizarea raportului între dans şi muzică sub aspectul concordanţei sau a lipsei de concordanţă dimensională între aceste două elemente. El este legat în primul rînd de structura motivică a jocului, de raporturile funcţionale între diferitele unităţi şi creează un anumit contur arhitectonic al întregului

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 4, p. 389–397, Bucureşti, 1965

joc. Această observaţie ne-a impus ca metodă de lucru studiul comparativ al categoriilor de jocuri concordante şi neconcordante cu muzica, în cadrul aceloraşi forme şi tipuri de joc, deoarece—şi aceasta constituie un fenomen destul de răspîndit în jocul popular românesc—jocuri aparţinînd unui tip comun pot prezenta forme diferite de concordanţă cu muzica. Ca exemplu putem da tipurile de Horă dreaptă, Horă în două părţi, Horă lăutărească sau Geampara, care prezintă atît variante concordante cît şi neconcordante dimensional cu muzica.

Dacă ne referim la structura arhitectonică a jocurilor concordante şi neconcordante sistematizarea întregului material ne permite să observăm că există anumite forme care includ cele două categorii de jocuri, acestea fiind forme arhitectonice simple, puţin dezvoltate. Astfel jocurile analizate se grupează în modul următor :

Forma a (motivică) cuprinde 14,8% jocuri concordante şi 13,64% jocuri neconcordante cu muzica din totalul jocurilor studiate.

Forma A (o singură figură) cuprinde 21,11% jocuri concordante şi 31,65% jocuri neconcordante.

Forma AAv, cuprinde 7,51% jocuri concordante şi 11,86% jocuri neconcordante.

Forma AABB, cuprinde 13,61% jocuri concordante şi 24,59% jocuri neconcordante.

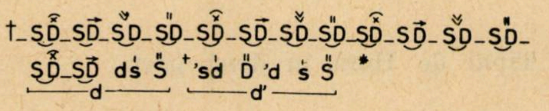
În unele cazuri însă jocurile neconcordante, chiar dacă prezintă forme arhitectonice similare cu cele ale jocurilor concordante, prin structura lor motivică şi organizarea internă particulară constituie variante ale formelor obişnuite. Spre exemplu, formei concordante AAAv Av îi corespunde forma neconcordantă AA+final Av Av, iar formei AABB îi corespunde forma A+final A+final BB. Cu cît formele arhitectonice devin mai complexe ele se diferenţiază în raport cu cele două categorii.

În cele ce urmează vom încerca să prezentăm cîteva observaţii sugerate de studiul comparativ al structurii jocurilor concordante şi neconcordante.

Chiar şi pentru ochiul unui nespecialist apare evident faptul că dansurile concordante cu muzica au o anumită simetrie compoziţională, bazată pe forme mai simple, în care jocul se încheagă în raport cu frazele muzicale, unităţile de mişcare sprijinindu-se pe semicadenţele şi cadenţele melodiei. Datorită acestui fapt vom întîlni rareori motive, sau alte unităţi de mişcare cu rol concluziv, care să delimiteze din punct de vedere coregrafic diferitele fragmente ale jocului, în special în interiorul său.

Jocurile neconcordante, ca aspect arhitectonic prezintă spre deosebire de cele concordante forme interesante şi variate. Necorespondenţa dimensională între motivele muzicale şi cele ale dansului, sau între fraza muzicală şi unitatea de mişcare corespunzătoare, fac ca finalul jocului să nu coincidă cu sfîrşitul melodiei şi nici în cadrul organizării interne figurile sau motivele coregrafice să nu se sprijine pe semicadenţele sau cadenţele frazelor muzicale. În cele mai multe din aceste cazuri jocurile neconcordante apar sub forma unor construcţii închegate în sine, avînd o introducere, un fragment central, un final, ca şi alte unităţi de mişcare mai mici ce leagă diferitele fragmente între ele. Dar nu numai forma integrală a jocului ci şi unităţile din interior se prezintă ca entităţi bine conturate. Sfîrşitul jocului sau al diferitelor unităţi este subliniat cu ajutorul mişcării, prin celule, motive sau chiar figuri cu caracter concluziv. În unele cazuri întîlnim jocuri cu două finale : unul corespunzător cadenţei finale muzicale şi al doilea reprezentînd un final pur coregrafic.

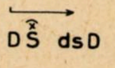
Pentru a fi mai clari dăm ca exemplu jocul Galaonul din satul Giurgiţa, rn. Segarcea :



După cum reiese din acest exemplu d reprezintă finalul corespunzător cadenţei muzicale, iar d' un final propriu al jocului, care intră pe începutul unei noi faze melodice.

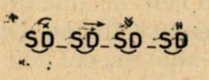
Deoarece structura compoziţională a oricărui joc este determinată în mare măsură de structura sa interioară, înţelegînd prin aceasta cea motivică, considerăm că este necesar să expunem — din punct de vedere al rolului lor compoziţional — categoriile de motive pe care le-am întîlnit în cuprinsul celor 400 de jocuri studiate :

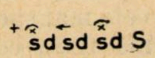
a — *Motive introductive,* care au în cadrul diferitelor tipuri o funcţie precisă, dar pot fi întîlnite şi în alte tipuri de joc cu un rol similar sau diferit.

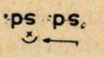
Astfel motivul  pe care-l găsim cu aceeaşi funcţie în tipul de Horă în două părţi, apare şi în cadrul tipului : Alunelu, Horă oltenească, Ceată de căluşeri, Brîuleţ oltenesc, Horă lăutărească, Horă dreaptă.

b — *Motive de bază* — proprii unui anumit tip de joc, pe care îl caracterizează.

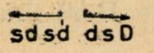
Dăm cîteva exemple de motive de bază :

 pentru tipul Brîuleţ oltenesc

 pentru tipul Alunelu

 pentru tipul de Horă şchioapă

c — *Motive complementare* — avînd o circulaţie mai largă şi care însoţesc întotdeauna motivele caracteristice într-o legătură organică.

 Acest motiv de exemplu apare în tipul Alunelu, strîns legat de figura de bază.

---

* Exemplele sînt transcrise (la sfîrşitul lucrării) şi în notaţie kinetografică.

d — *Motive finale* — care pot fi motive finale prin excelență sau motive care de la caz la caz joacă acest rol.

Ca exemple de motive cu rol final dăm următoarele :

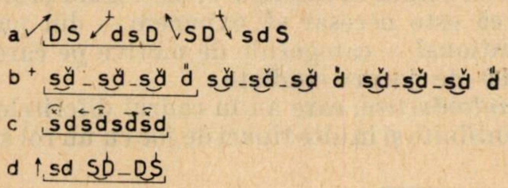
⁺ s D̍ d̍ d S̍ s̍ S̎ D̎ Tipul de Horă dreaptă

⁺ ʼsDs̍sdS Tipul de Horă la bătaie

⁺ dsDsd̍D̍ Tipul de Horă în două părți.

e — *Motive de legătură* — uneori celule sau chiar elemente cinetice, în majoritatea cazurilor nespecifice unui anumit tip de joc.

Pentru a avea imaginea globală a modului de organizare, din punct de vedere funcțional, a motivelor în cadrul unui joc, dăm următorul exemplu :



(Polosca, satul Hunia, rn. Calafat)

a — reprezintă motivul introductiv
b — reprezintă motivul de bază
c — reprezintă motivul complementar
d — reprezintă motivul final.

În continuare vom căuta să exemplificăm pe baza materialului studiat caracteristicile pe care le considerăm esențiale structurii arhitectonice a jocurilor cu formă fixă, concordante, comparativ cu cele neconcordante.

Am amintit înainte că jocurile concordante prezintă forme arhitectonice simple organizate într-o perfectă simetrie. Într-adevăr, cel mai mare procent de exemple analizate se încadrează în forma bipartită AABB, care alături de AAAvAv și A (o singură figură) constituie cele mai specifice forme arhitectonice pentru categoria dansurilor cu formă fixă, concordante cu melodia. Afirmația o facem ținînd seama și de numărul mare de tipuri de joc cărora le sînt proprii aceste forme. Astfel, din forma AABB fac parte tipurile : Horă în două părți, Alunelu, Horă dreaptă, Horă șchioapă, Învîrtita dreaptă, Ceata de călușari, Rustem și tipul combinat din Horă și joc de perechi. Dintre tipurile menționate, în cadrul formei AAAvAv frecvența cea mai mare o are tipul de Horă în două părți cu subtipul ei Horă în două părți de umeri, în timp ce tipul de Horă dreaptă este caracteristic pentru forma A.

Cînd vorbim de numărul total de figuri care compun un joc, luăm în considerare repetările fiecăreia din ele, repetări care pot fi alternate sau succesive.

Este însă necesar să observăm — şi aceasta constituie o altă caracteristică — că indiferent de gradul de dezvoltare a formei arhitectonice ea se sprijină în principal pe două figuri (A Av, AB) sau chiar pe una singură (A). Doar în cazul a două tipuri de joc : Alunelu şi Hora lăutărească apare a treia figură cu conţinut cinetic sau ritmic diferit (deci forma tripartită) ca în cazul : AA BC sau ABABCC, în care C reprezintă o figură cu caracter final, ce punctează sfîrşitul jocului. Un singur exemplu de Horă lăutărească are o formă mai complexă în a cărei construcţie intră 4 figuri diferite şi anume : ABBCCDDvEE.

Din analiza structurii motivice care stă la baza acestor forme arhitectonice putem extrage unele principii cu valabilitate generală pentru categoria jocurilor concordante cu muzica.

Marea majoritate a motivelor sînt motive simple construite pe două măsuri muzicale.

În cadrul unei singure figuri (A) motivele se leagă prin procedeul *repetării simetrice*, adică, acelaşi motiv executat cu picior opus în sens invers. *Repetarea simetrică* constituie unul din *procedeele compoziţionale cele mai caracteristice* pentru dansurile concordante $\overrightarrow{\mathrm{D\hat{S}\ dsD}}$ $\overleftarrow{\mathrm{S\hat{D}\ sdS}}$ Romanul (Bîrca, rn. Segarcea), $\uparrow \mathrm{d\,s\,d\,s\,d\,\dot{s}\ S} \downarrow \mathrm{s\,d\ s\,d\ s\dot{d}\ \dot{D}}$ Horiţa (Novaci rn. Gilort). Mai rar întîlnim procedeul de compunere, înţelegînd prin aceasta alăturarea a două motive cu material ritmic şi cinetic complet deosebit. $\downarrow \mathrm{D\,S}\ ^{+}\mathrm{DS}\ \mathrm{SD} \uparrow \mathrm{d\,s\,\hat{d}\,s\,\vec{d}\,s\ \dot{D}}$ Trocu (Clejani, rn. Videle) $\uparrow \mathrm{\dot{s}\ D\ \dot{s}\ \dot{s}\ d\ \ddot{S}} \downarrow \mathrm{D\ \hat{S}\ D\ \overleftarrow{S}}$ Galaonul (Hunia, rn. Calafat).

Considerăm interesantă observaţia că în cazul formei AA motivele care alcătuiesc figura A se unesc fie prin repetare identică — în special cînd însăşi celulele constitutive prezintă o alternanţă de direcţie $\overrightarrow{\mathrm{d\hat{s}D}}$ $\overleftarrow{\mathrm{s\hat{d}S}}$ — fie, şi aceasta constituie o modalitate caracteristică, prin *procedeul dezvoltării*, adică al alăturării unui motiv înrudit, variat ritmic sau cinetic. Variaţia ritmică se bazează pe divizarea valorilor fundamentale sau pe procedeul invers al recompunerii lor, cea cinetică referindu-se atît la anumite modificări în caracterul mişcării cît, mai ales, la alternările de direcţie. O regulă aproape fără excepţie este aceea că figurile AA se leagă între ele prin repetare simetrică. Procedeele menţionate mai sus constituie în ansamblul lor mecanismul care realizează simetria arhitectonică a jocurilor concordante. $\overrightarrow{\mathrm{d\hat{s}D}}$ $\overleftarrow{\mathrm{s\hat{d}S}}$ $\overrightarrow{\mathrm{d\ddot{s}d\ddot{s}d\ddot{s}D}}$ $\overleftarrow{\mathrm{s\hat{d}S}}$ $\overrightarrow{\mathrm{d\hat{s}D}}$ $\overleftarrow{\mathrm{s\ddot{d}\ \ s\ddot{d}\ \ s\ddot{d}S}}$ Murguleţul (Lupşanu, rn. Lehliu).

Fără să intrăm într-o analiză mai amănunțită amintim doar că pentru toate celelalte forme ce cuprind figuri de tipul AAv, procedeul compozițional este cel al dezvoltării, iar în cazul tipului AB cel al compunerii. Motivele constitutive ale jocurilor concordante nu se diferențiază funcțional, decît în cazuri particulare.

Într-adevăr, dacă ne gîndim la marea majoritate a jocurilor din această categorie (în special cele de forma A, AA, AAv, AB, AABB, AAA AAAvAv) observăm că motivele se organizează pe o axă de simetrie (pe principiul mișcărilor bilaterale) astfel încît tot ceea ce se execută într-un sens se repetă identic sau cu unele modificări și în celălalt sens, avînd o funcție similară.

În cazuri particulare apare o anumită diferențiere funcțională în ceea ce privește în special motivele ce indică finalul jocului. Motive cu caracter final am întîlnit în trei tipuri : Alunelu, Hora lăutărească și Hora pe bătăi.

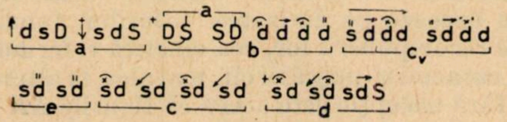
Pentru a crea imaginea concluzivă, motivele finale se diferențiază de restul motivelor ce compun jocul, fie din punct de vedere ritmic fie, mai ales, prin caracterul mișcării. (Bătăile și pintenii fiind cele mai tipice mișcări.)

O altă observație se referă la faptul că motivele de bază nu ocupă un loc precis în cadrul diverselor forme arhitectonice. Spre deosebire de această categorie, jocurile neconcordante se caracterizează în primul rînd printr-o asimetrie a formei arhitectonice. Unitățile de mișcare, de dimensiuni inegale se grupează în forme variate, care în majoritatea cazurilor au un caracter precis.

Datorită faptului că motivele constitutive se diferențiază funcțional în cadrul formei integrale a dansurilor, ideia coregrafică se reliefează cu mai multă claritate. În cuprinsul ei putem desprinde o *temă principală*, exprimată de motivul sau figura de bază, *introducere*, *final* sau părți de *legătură*.

Este însă necesar să subliniem faptul că această organizare nu se manifestă numai în cadrul formei integrale a jocului ci, în foarte multe cazuri, chiar în cuprinsul unei figuri. Faptul că unor motive constitutive ale figurii li se alătură diferite unități de mișcare cu un rol funcțional bine definit reprezintă una din cauzele *asimetriei compoziționale* caracteristice jocurilor neconcordante cu muzica.

Dăm ca exemplu jocul Polosca din satul Bîrca rn. Segarcea :



În acest caz : a, reprezintă un motiv introductiv, b, reprezintă motivul de bază, el însuși avînd o celulă cu caracter introductiv (a′)

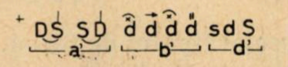
b_v. constituie o variantă a motivului de bază

e. reprezintă o celulă intermediară cu rol de legătură

c. reprezintă motivul complementar iar

d. motivul cu caracter final.

Forma tipică de organizare a unităților de mișcare în cadrul jocurilor neconcordante, este exprimată de acest exemplu concis, ce cuprinde o figură de tip celular (Tîrgoviștea, satul Bîrca, rn. Segarcea, figura a II-a)



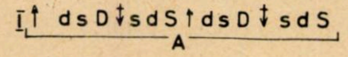
în care a′ este o celulă introductivă, b′ celulă de bază și d′ celulă finală.

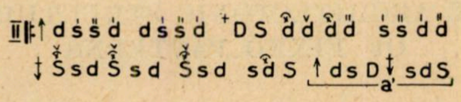
Analiza materialului a pus în evidență și existența unor forme arhitectonice specifice categoriei de jocuri neconcordante cu muzica, și în special a celor din care fac parte tipurile de Brîuleț oltenesc și Alunelu.

În primul rînd amintim formele în care prima secțiune a jocului nu se execută decît o singură dată, la început, repetîndu-se în continuare doar secțiunea a doua. În acest caz secțiunea I, cuprinde o singură figură sau o figură repetată cu funcție introductivă, avînd deci în componența ei motive de largă circulație.

Secțiunea a doua care reprezintă jocul propriu-zis, și care se reia mereu, conține un motiv sau celulă introductivă, ce înlocuiește în mic secțiunea întîi care lipsește. Acest motiv introductiv este plasat fie la începutul fie la sfîrșitul secțiunii a doua.

Iată un exemplu : (Troaca, satul Bîrca, rn. Segarcea).

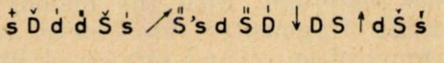




În acest caz A reprezintă secțiunea introductivă ce nu se mai repetă, iar a′ motivul din secțiunea a doua care o înlocuiește.

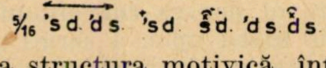
O a doua formă arhitectonică specifică este cea pe care am putea-o denumi „ciclică'', deoarece sfîrșitul ultimei figuri se leagă organic de prima, jocul desfășurîndu-se ca un perpetuum mobile.

Exemplu : Hora ploii (Mitreni, rn. Oltenița)

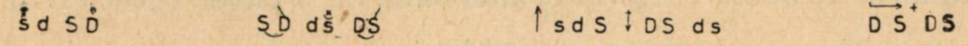


O altă trăsătură caracteristică în construcția jocurilor neconcordante o constituie faptul că deseori figurile unora din ele sînt formate din trei motive, așadar, o nouă cauză a neconcordanței dimensionale între figura jocului și fraza muzicală.

Exemplu, Hora la două (satul Zurbana, rn. 16 Februarie București)



Dacă ne referim la structura motivică, întîlnim în cazul jocurilor neconcordante existența unor motive cu o structură particulară. Ele cuprind în general fie o măsură și jumătate, fie două măsuri și jumătate sau trei măsuri muzicale, determinînd de data aceasta neconcordanța dimensională între motivul muzical și cel coregrafic.



Ele sînt caracteristice în special tipului de Sîrbă.

În procedeele de legare a motivelor operează, ca și la jocurile concordante, principiul repetării simetrice, în special pentru figurile ce cuprind motive introductive în timp ce motivele de bază se repetă de obicei identic sau alternat.

O ultimă observație pe care o desprindem din studiul materialului de jocuri neconcordante este aceea că în general fig. A, fie că se execută o singură dată sau de mai multe ori, are în cadrul formei integrale a dansului un rol introductiv, fiind formată din motive nespecifice tipului de joc respectiv. Motivele de bază, în schimb, se grupează în partea centrală a jocului, respectiv în figura B.

În încheiere am dori să subliniem necesitatea de a verifica modul în care se manifestă și în jocurile cu formă liberă legitățile desprinse din analiza jocurilor cu formă fixă. O asemenea operație va ridica desigur probleme noi chiar și din punct de vedere metodologic și va trebui să constituie obiectivul unor cercetări speciale.

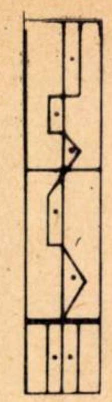
NOTES ON THE ARCHITECTONIC STRUCTURE OF DANCES OF FIXED PATTERNS

The survey is a synthesis of the conclusions drawn from research work carried out on the structure of 400 dances of fixed patterns, from Oltenia and Wallachia.

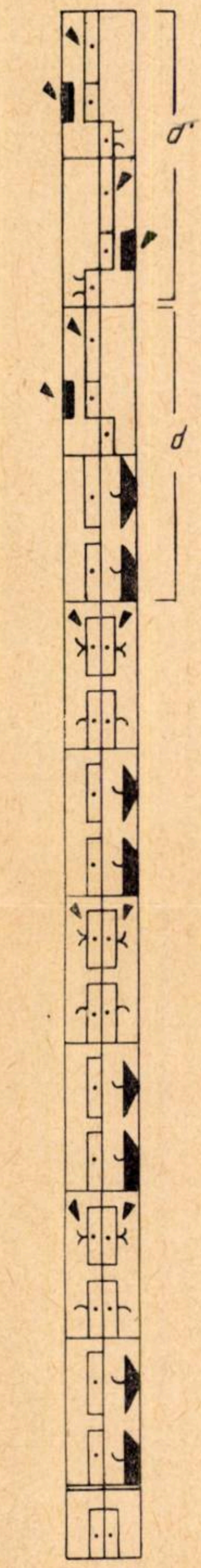
The dances dimensionally *concordant* with the melody present an architectonic symmetry based upon simple patterns in which the units of movement are supported by musical cadences or semi cadences. Dances dimensionally *non-concordant* with the melody, are asymmetrical in structure, containing fragments : *introductive*, *central* and *final* in character as well as units of movement serving as linking motifs.

The motifs, in this category of dances, hence play a diverse compositional role, each bearing characteristic feactures : they are introductive, basic, complementary, and final or serve to join together the fragments of the dance.

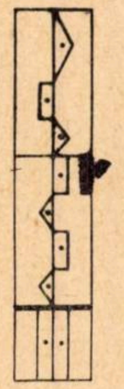
Monopartite (A), bipartite (AB) and rarely tripartite patterns occur as a specific feature of dances concordant with the melody. The architectonic symmetry is based upon a series of compositional procedures joining the motifs, among which *symmetrical repetition* is the most widespread. The constitutive motifs do not differ functionally except in particular cases.



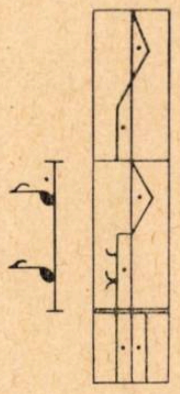
ex 2



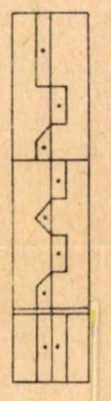
ex 1



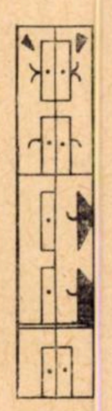
ex 6



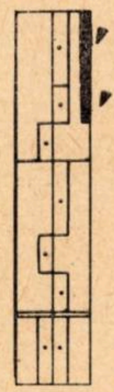
ex 5



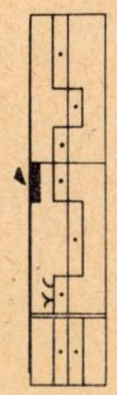
ex 4



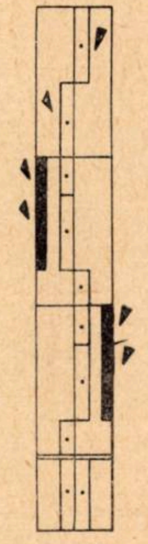
ex 3



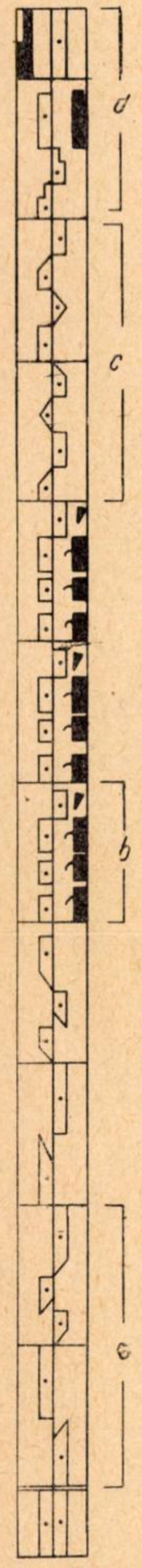
ex 9



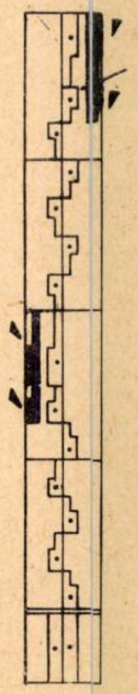
ex 8



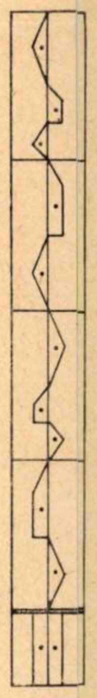
ex 7



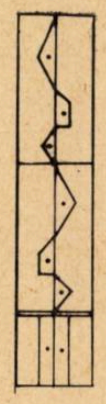
ex 10



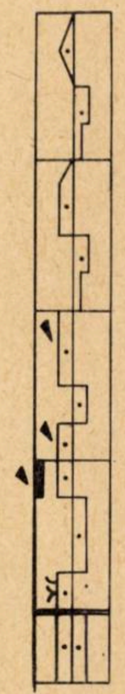
ex 12



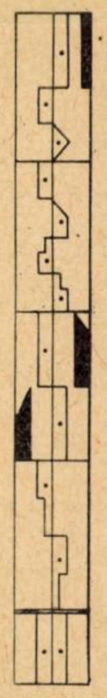
ex 11



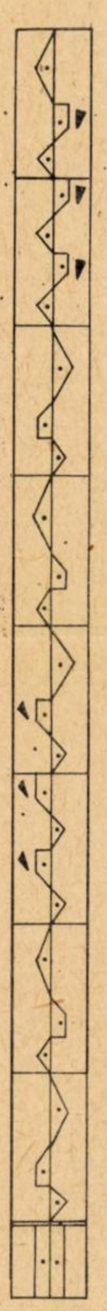
ex 15



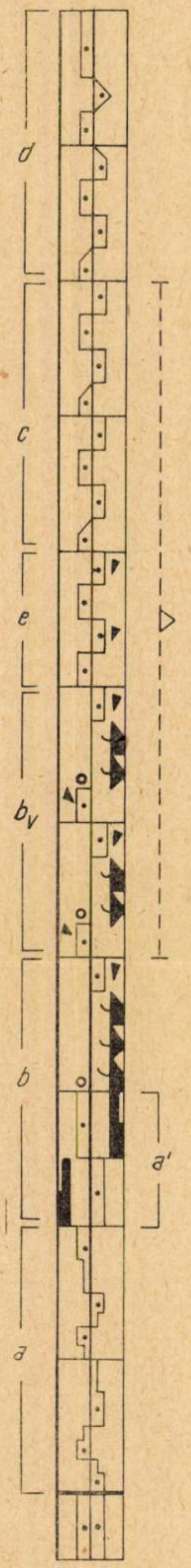
ex 14



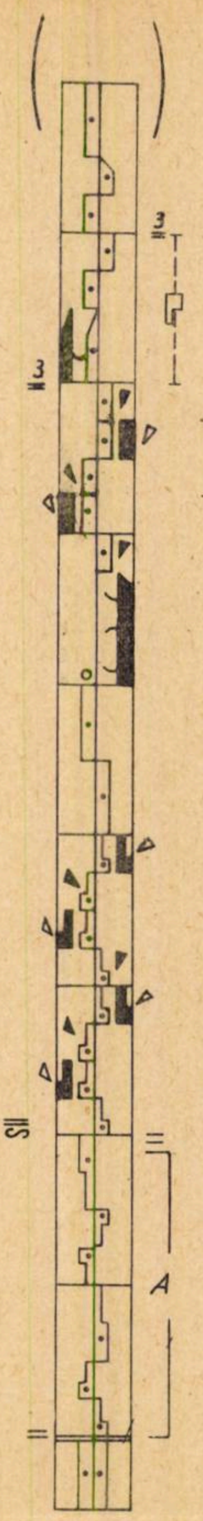
ex 13



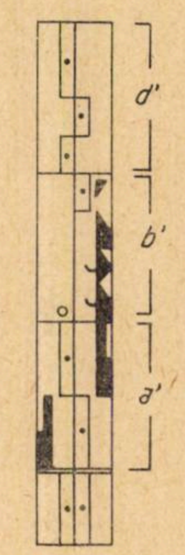
ex 16



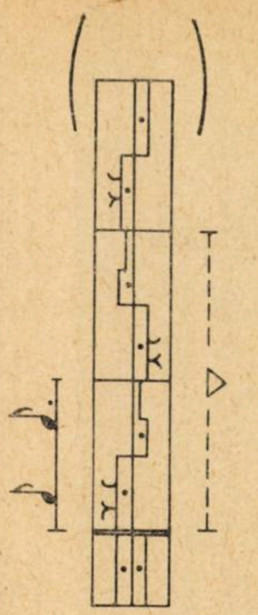
ex 17



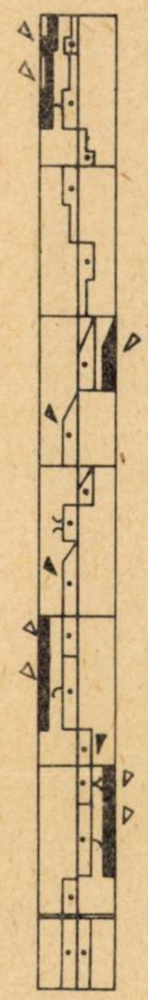
ex 19



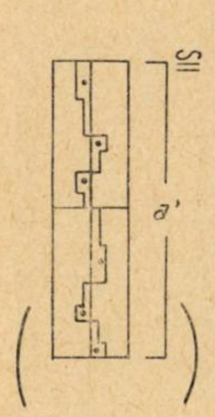
ex 18

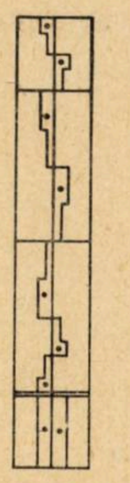


ex 21

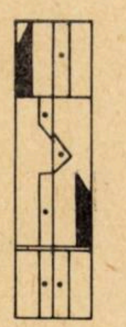


ex 20

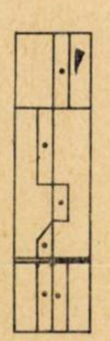




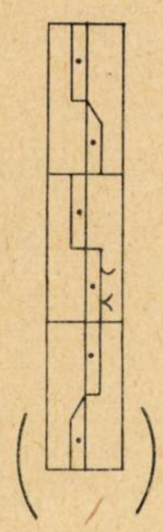
ex 24

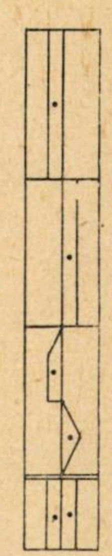


ex 23



ex 22





ex 25

In the *non-concordant* dances, the basis of the architectonic asymmetry is represented in the first place by the unequal grouping of the units of movement founded on a functional criterion. The architectonic patterns specific to this category are : the monopartite or bipartite patterns preceded by an introductive item that is not taken up again; or a ,,cyclic'' monopartite pattern that recurs at the beginning and the finale of the dance. The author further points out the peculiarities of the motif structure wich is cause of the dimensional non-concordance between dance and melody, in this category of dances.

STRUCTURA MELODICĂ A DANSURILOR POPULARE

(Contribuţii la studiul structurii muzicii populare)

EMILIA COMIŞEL

Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu", str. Ştirbey Vodă, nr. 33, Bucureşti

20—II—1965

Cercetările etnomuzicologilor se îndreaptă din ce în ce mai mult spre studierea ştiinţifică a limbajului muzical, a trăsăturilor sale specifice de conţinut şi formă. Un salt important l-au făcut acele studii în care s-a urmărit descoperirea legilor şi procedeelor de creaţie care stau la baza muzicii populare. Lucrările despre structurile modale (W. Wiora, Jacques Chailley, Const. Brăiloiu, Bardoš etc.), despre structurile ritmice şi melodice (Const. Brăiloiu, Sabin Drăgoi, L. Comes, Em. Comişel), despre formulele melodice (Gh. Ciobanu, P. Carp, Em. Comişel) etc., au confirmat, pe de o parte, teza marelui nostru înaintaş Constantin Brăiloiu, cu privire la existenţa legilor de creaţie în folclorul muzical şi, pe de altă parte, universalitatea unora din aceste legi, atît în creaţia cultă cît şi în cea populară.

Dar, dacă în trecut cercetătorii încercau să descopere *deosebirile* dintre producţiile muzicale ale diferitelor popoare, în secolul nostru ei caută să găsească *asemănările şi analogiile*, pornind de la o atitudine nouă, de la concepţia modernă despre identitatea naturii umane şi despre artă ca reflectare a vieţii după legi generale, în imagini artistice tipice, diferenţiate de la un popor la altul în ce priveşte modalitatea de îmbinare a elementelor, în funcţie de determinantele sociale, istorice şi culturale locale şi de trăsăturile psihice. Extinderea cercetărilor la popoarele de pe tot globul, care se află astăzi — din diferite motive — pe trepte inegale de evoluţie, a confirmat din plin aceste teze.

În adevăr, deşi la o primă audiţie creaţiile artistice ale diverselor popoare par atît de diferite încît le-ar despărţi graniţe de netrecut, o scrutare atentă analitică ne dezvăluie identitatea de conţinut a acestora, ca şi similitudinea funcţiei, a mijloacelor de expresie, a unor structuri intonaţionale, modale şi ritmice.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 4, p. 399–414, Bucureşti, 1965

Cu toate că drumul pe care merg astăzi etnomuzicologii este mai anevoios, impunînd o cunoaştere şi o pregătire multilaterală, rezultatele sînt, în schimb, deosebit de valoroase avînd şi o finalitate socială : apropierea, prin cunoaştere, a popoarelor.

Am studiat structura melodică a muzicii populare mai mulţi ani — cu unele întreruperi — în timpul cărora metoda şi procedeele de investigaţie au fost modificate şi îmbunătăţite. Dar din cauza complexităţii acestei probleme, cunoaşterea tuturor implicaţiilor şi aspectelor sale necesită încă o activitate intensă, înainte de a se putea trece la consideraţii de sinteză.

Înainte de expunerea temei propuse : *Structura melodică a repertoriului de dansuri populare*, ţin să subliniez cîteva probleme menite să ajute la o mai bună înţelegere.

Limbajul muzical [1] popular, mijloc de comunicare între oameni, presupune *un ansamblu de mijloace de expresie organizate, structurate după anumite legi*. Aceste legi au fost elaborate de fiecare popor în decursul evoluţiei sale istorice, în procesul practicii colective. Deci comunicarea unui conţinut este condiţionată — ca şi în limbajul verbal — de existenţa unor intonaţii, a unor structuri (intonaţii modale, ritmice etc.) care au o anumită *stabilitate în timp* şi sînt *cunoscute de toţi membrii unei colectivităţi*. Legătura dintre aceste structuri şi semnificaţia lor a fost stabilită în cursul practicii sociale, deci este o legătură concret istorică, determinată social. În ultimele studii de etnomuzicologie şi psihologie muzicală (Paul Collaer, B.M. Teplov, Ansermet etc.) s-a ajuns la concluzia — importantă pentru înţelegerea temei noastre —că nu se percep niciodată „sunete izolate", ci „ansambluri sonore" care au o semnificaţie determinată prin tradiţiile limbajului muzical istoriceşte constituit.

Aceste structuri („ansambluri sonore") au fost *elaborate şi selecţionate în funcţie de conţinut* şi *se diferenţiază pe genuri*. În general se disting modalităţi diferite de exprimare a conţinutului, de organizare a elementelor muzicale în doină, colindă, joc, cîntec etc. *Procesul de creaţie* trebuie văzut deci ca *un proces viu de sinteză, în care mijloacele de expresie tradiţionale apar organizate în funcţie de o anumită sferă a conţinutului şi de concepţia estetică a unei colectivităţi, într-o epocă istorică dată.*

Cu toate că în cele ce urmează ne ocupăm numai de *structura melodică* (*a repertoriului de dans*), nu am pierdut din vedere strînsa ei dependenţă de celelalte elemente de expresie ale genului (ritm, structură modală, arhitectonică etc.), unitatea lor dialectică constituind însăşi esenţa fenomenului artistic.

Terminologia utilizată nu se deosebeşte de cea cunoscută în muzica profesională. Fenomenelor specifice creaţiei populare le-am dat o denumire provizorie, asupra căreia vom reveni mai tîrziu (stabilirea şi unificarea terminologiei pe plan internaţional rămîne încă o problemă deschisă).

---

[1] Limbaj muzical = ansamblul mijloacelor specifice de exprimare, avînd o funcţie de comunicare, înrudită cu cea a vorbirii şi care este produs al unei elaborări sociale.

În analiza structurală a diferitelor tipuri melodice[2] am urmărit *modul de organizare a elementelor intonaționale în cadrul melodiei* și deci *procedeele de creație (la baza cărora stau legi anumite), funcția acestor elemente și raporturile dintre ele.*

Unitățile semantice ale limbajului muzical cu care am operat în analiză sînt : *celula*[3], *motivul*, *înlănțuirea de motive*, *fraza*, *înlănțuirea de fraze* și *perioada*[4].

Cea mai simplă unitate a melodiei este *celula*, alcătuită de obicei dintr-o singură măsură. Funcția celulei este de a forma, prin repetare (variată sau nu) motive. Există melodii aparținînd în general fondului vechi, alcătuite prin repetarea variată a celulelor, în care deci nu se ajunge la gruparea acestora în motive. În cazuri rare, celula poate avea funcție de motiv. *Motivul* — element de expresie important al limbajului muzical, avînd un conținut emoțional determinat — constituie baza imaginii muzicale. Este de *dimensiunea a două măsuri*, deci are structură binară, în majoritatea cazurilor, *rareori* se desfășoară pe o *măsură sau pe trei măsuri*. Motivul se caracterizează prin ,,contur precis, pregnanță melodică și ritmică'' (T. Ciortea). Un mare număr de melodii de dans au la bază unul sau mai multe motive care se repetă cu variații ritmico-melodice, fără să ajungă la organizarea lor în fraze ; aceste melodii au structură motivică liberă.

Fraza — unitate superioară de organizare a elementelor intonaționale — are de obicei patru măsuri, cărora le corespund două motive a cîte două măsuri (*fraza mică*). *Fraza mare*, de 8 sau 16 măsuri, alternează uneori cu fraza de 4 măsuri. În folclorul romănesc are prioritate fraza pătrată, totuși un mic număr de jocuri se caracterizează prin *fraze nepătrate* (de 3 sau 5 măsuri). În unele melodii alternează frazele pătrate cu cele nepătrate (ca în Brîul din Muscel, în cîteva variante, în unele dansuri notate în sec. al XVIII-lea de Sulzer etc.). Acest amestec denotă fie o trăsătură caracteristică jocului, fie o fază de destrămare a melodiei respective, fie libertatea de interpretare.

Perioada este alcătuită din 2, 3 sau mai multe fraze simetrice sau asimetrice.

Fiecare din aceste elemente morfologice are o funcție bine stabilită în cadrul întregului și se combină după legi tradiționale.

Procedeele de alcătuire și de îmbinare, de organizare a acestor elemente expresive într-un întreg melodic, au la bază un principiu general : *variația și repetarea*, principiu care decurge din caracterul oral al creației populare[5]. Tehnica variaţiei şi legile de creaţie nu sînt cunoscute de către interpretul şi creatorul popular, care le aplică în virtutea tradiţiei; folcloristul însă trebuie să le studieze şi să le enunţe[6]. Repetarea este *identică* sau *variată*, ritmic, melodic sau prin *secvenţare* (la diferite intervale). Variaţia este uneori simplă, de detaliu, alteori afectează însăşi structura frazei sau a motivului. Variaţiile simple, prin acumulări succesive, dau naştere unor noi elemente de expresie, unor structuri noi.

---

[2] Prin tip melodic înțelegem o *formă muzicală aparent constantă*, un *model* — a cărui înțelegere completă necesită cunoașterea grupului de variante mai apropiate sau mai depărtate — care reprezintă în realitate ,,abstracția unei serii de variante ... dualismul abstracției și concretului viu'' (Ortutay). Varianta este forma vie, actualizată, individuală, în care se ciocnesc două tendințe : *de păstrare și de repetare a tradiției* și *tendința de actualizare, de transformare*, pentru a corespunde gustului și cerințelor artistice ale individului interpret și, în ultimă instanță ale colectivității dintr-o anumită perioadă istorică.

[3] Am utilizat următoarele simboluri : pentru frază, *litere mari* ; pentru motiv, *litere mici*, iar pentru celulă, *cifre* ; o înseamnă anularea unor sunete.

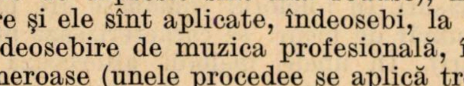
[4] Cu ajutorul acestor noțiuni ne putem da seama de anumite procese cu caracter legic : mecanismul variantelor și variației, aportul creator al individului în procesul interpretării, raportul dialectic dintre tradiție și inovație etc.

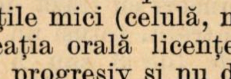
Elementele simple de expresie sînt îmbinate în unităţi superioare pe baza unor procedee anumite, unele comune muzicii populare şi culte, altele specifice numai muzicii populare. Din prima categorie menţionăm: 1) *repetarea identică* sau *variată* (*ritmic*, *melodic* sau *ritmic şi melodic*); 2) *secvenţarea la diferite intervale*; 3) *recurenţa*, îmbinată uneori cu procedeul în oglindă (melodică sau numai ritmică); 4) *inversarea*; 5) *lărgirea ritmico-melodică* (de la celulă la motiv, de la motiv la frază); 6) *concentrarea* (de la frază la motiv, de la motiv la celulă).

Dintre procedeele proprii[7] creaţiei populare cele mai frecvente sînt: 1) *imitaţia cu deplasarea accentelor*; 2) *alternarea unei unităţi* (celulă, motiv, frază) *cu secvenţa sa*; 3) *secvenţarea progresivă*; 4) *schimbarea locului elementelor* (a celulei, a motivului) în cadrul unei unităţi mai mari (a celulelor în cadrul motivului, a motivelor în cadrul frazei).

Procedeele de creaţie populară se caracterizează prin următoarele: a) au o frecvenţă inegală; b) sînt aplicate la toate unităţile semantice (celulă, motiv, frază); c) în repertoriul aparţinînd stilului vechi (în care mijloacele de expresie sînt mai reduse), numărul acestor procedee este mai mare şi ele sînt aplicate, îndeosebi, la unităţile mici (celulă, motiv); d) spre deosebire de muzica profesională, în creaţia orală licenţele sînt mai numeroase (unele procedee se aplică treptat, progresiv şi nu direct); e) unele procedee sînt generale (se întîlnesc în toate genurile şi regiunile), altele sînt utilizate cu prioritate într-un anumit gen sau regiune; f) în etapa actuală a cercetărilor, nu se poate susţine o corelaţie strînsă între procedeu şi funcţia elementelor expresive (ex. formulele cadenţiale nu sînt alcătuite după un anumit procedeu în fiecare gen etc.) cu cîteva excepţii; g) aceste procedee nu sînt imuabile, unele au o mare vitalitate, altele sînt pe cale de părăsire.

Cea mai redusă structură intonaţională, a) *celula*, este construită dintr-un număr de sunete grupate în jurul unui accent. Cei doi timpi ai celulei pot fi identici sau diferiţi intonaţional:

1.


2.


---

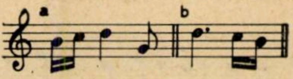
[5] *În procesul interpretării orale* nu poate fi separată *noţiunea de stabilitate şi continuitate* de *noţiunea de schimbare, de înnoire*. Tradiţia se realizează în mod lent, prin variante.

[6] Const. Brăiloiu, *Le giusto-syllabique. Un système rythmique populaire roumain*: „Encore qu'elles ne soient pas codifiées et que leurs gardiens n'en aient aucune science, les lois... étonnent souvent par leur rigueur. Il incombe aux folkloristes de les pénétrer et de les énoncer", în „Anuario Musical", vol. VII (1952), Barcelona, p. 119.

[7] Denumirea dată unor procedee de creaţie ca şi simbolurile folosite au un caracter provizoriu.

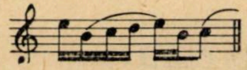
Uneori ambii timpi sînt atît de organic uniţi încît nu pot fi separaţi :

3.

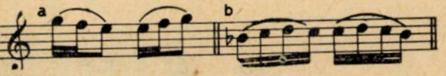


Al doilea timp poate fi înrudit cu primul prin procedeele de creaţie enunţate mai înainte : variaţia (4), recurenţa (5), inversarea (6), transpoziţia (7) etc.

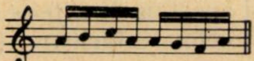
4.



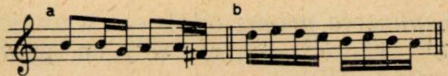
5.



6.



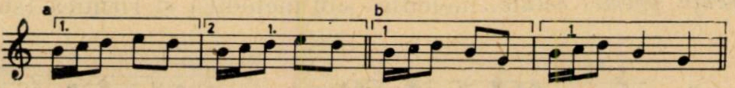
7.



Structura motivului. Motivul este construit din :

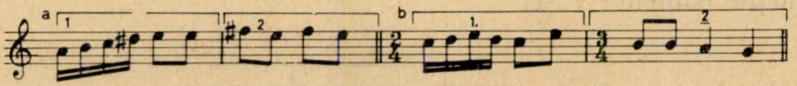
1) *două celule identice* : a) *egale* ca dimensiune sau b) *neegale* (simbolul folosit : a = 1, *1* sau *1*, 1 — cifra *subliniată* arată dimensiunea mai mare a celulei).

8.



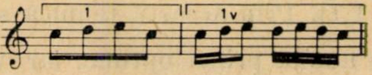
2) *două celule diferite* : a) *egale* (Simbol : a=1, 2) sau b) *neegale* (simbol : *1*, 2 ; 1, *2*)

9.



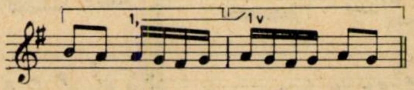
Corelaţia dintre cele două celule se efectuează prin procedeele cunoscute : a) *repetarea variată*, ritmic, melodic sau ritmic şi melodic (simbol : a=1,1v)

10.

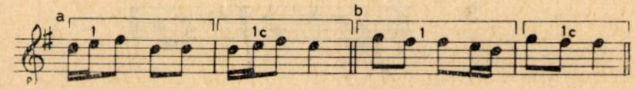


b) *repetarea timpului* 1 sau 2 al celulei iniţiale, la care se adaugă un element nou (simbol : a = 1,1v)

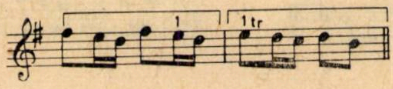
11.



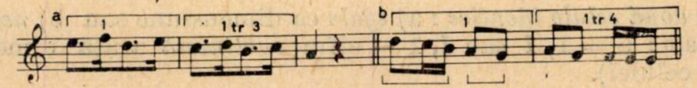
c) *repetarea primei celule cu modificarea sunetului de cadenţă* sau înlocuirea terminației masculine cu terminație feminină (elidarea ultimului timp simbol : 1, 1c și 1, 1 sc)

12.


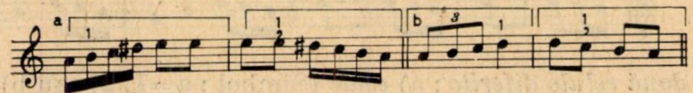
d) *repetarea timpului 2 al celulei inițiale, transpus la diferite intervale*, la care se adaugă (sau nu) un element nou (simbol : 1, 1 tr sau 1, 1vtr)

13.


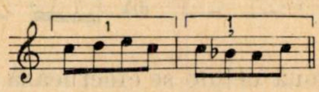
e) *transpunerea primei celule* sau a unui timp al acesteia *la difeite intervale* ($2^{dă}$, $3^{tă}$, $4^{tă}$, $5^{tă}$, $6^{tă}$, rar $8^{vă}$) cu prevalența celor inferioare (simbol : 1, 1_{tr} sau 1, 1^{tr}).

14.


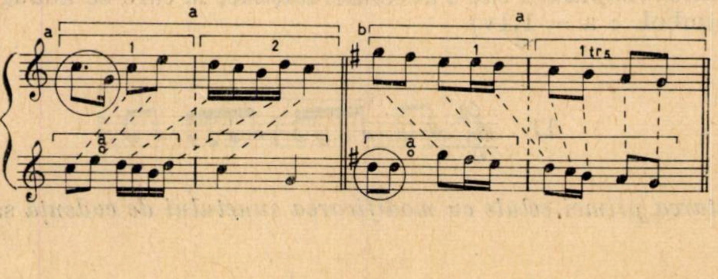
f) *recurența primei celule*, melodică sau melodică și ritmică (simbol : $1,\underset{ɔ}{1}$)

15.


g) *inversarea primei celule* — procedeu rar aplicat care cere o elaborare superioară (simbol : 1, $\underset{c}{1}$)

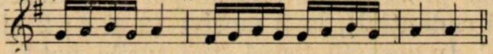
16.


h) *imitația cu deplasarea accentelor* (spre dreapta sau spre stînga) numită de Sabin Drăgoi : „deplasarea motivului cu o optime sau un timp spre dreapta" (simbol : $1,\underset{o}{1}$). Prin această tehnică se omite de obicei primul timp al celulei sau numai prima optime, iar valorile de la cadență se lărgesc.

17.


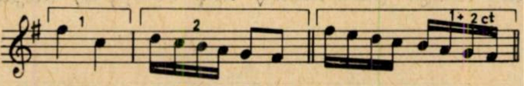
i) *lărgirea dimensională a unei celule* — pînă la motiv (simbol : 1, 1_1)

18.



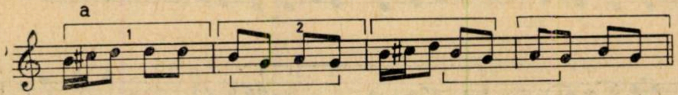
j) *concentrarea motivului* (simbol 1+2ct)

19.



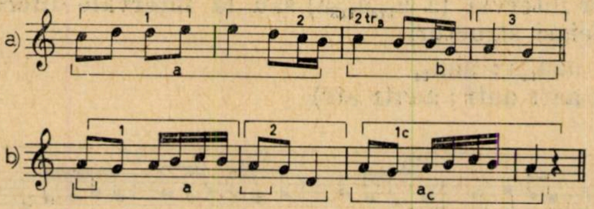
k) *schimbarea locului celulelor în motiv* (simbol a = 1, 2 ; b = 2, 1)

20.



În motivele pereche celulele pot fi construite după un singur procedeu sau după mai multe. În exemplul următor se observă concentrarea motivului la celulă, imitația cu deplasarea accentelor și schimbarea sunetului cadențial.

21.

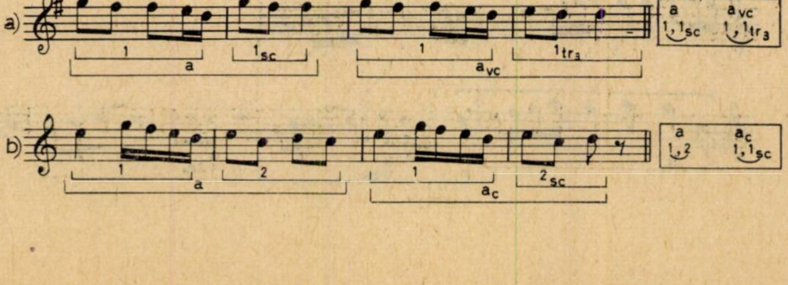


Fraza, unitate superioară motivului, cu un rol expresiv determinat, este alcătuită din 2, 3 sau 4 motive diferite ; conținutul său variază după numărul și structura motivelor precum și după raportul dintre acestea. Structurile melodice se îmbină în fraze după aceleași procedee enunțate la celulă și motiv. Sînt cunoscute pînă acum 4 *grupe de structuri formale* (ale frazei).

Grupa I. Cea mai simplă structură este construită dintr-un singur motiv repetat (structura simplă). Simbol : aa sau aaaa. Motivul are la bază două celule identice sau 2 celule diferite ca structură :

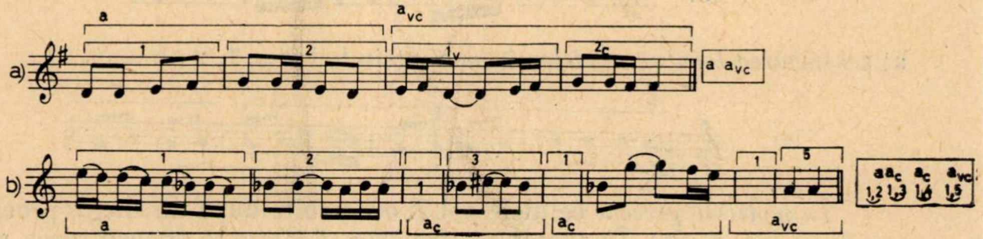
A = a, a ; A = a a
$\underbrace{1,1}$ $\underbrace{1,1}$ $\underbrace{1,2}$ $\underbrace{1,2}$

22.



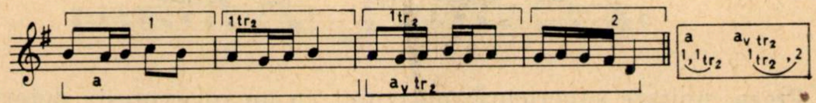
Conţinutul acestor structuri variază în funcţie de procedeele folosite la formarea motivului şi celulei precum şi în funcţie de relaţiile dintre ele. Aici diferitele procedee de creaţie pot fi aplicate la un singur motiv (de obicei la cel cadenţial), la 2 motive (2 şi 4 ; 2 şi 3, 3 şi 4) sau la 3 motive (2, 3 şi 4). În această grupă structurile pot fi notate cu următoarele simboluri :

1) $aaaa_c$; aa_caa ; aaa_ca (sau $aaaa_v$ aa_v etc.) ; 2) aa_caa_c ; aa_ca_ca ; aaa_c a_c ; 3) $aa_ca_ca_c$

23. 
a
a_{vc}
a)
1
2
1_v
2_c
a a_{vc}
b)
1
2
1
3
1
1
1
5
a
a_c
a_c
a_{vc}
aa_c a_c a_{vc}
1,2 1,3 1,6 1,5

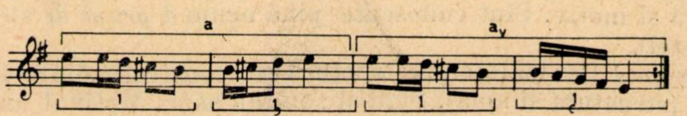
B) *Alternarea motivului cu secvenţa sa.* Secvenţarea poate fi făcută la un singur interval (a $a_{tr3}a_{tr3}a$) sau la intervale diferite (a $a_{tr3}a_{tr2}a$) în cadrul aceleiaşi structuri.

1) a $a_{tr}aa$; $aaa_{tr}a$; aaa_{tr}
2) $aa_{tr}a_{tr}a$; aatr aatr ; aaatr atr)

24. 
1
$1tr_2$
$1tr_2$
2
a
a_v tr_2
a
a_v tr_2
1, 1_{tr_2}
1_{tr_2}, 2

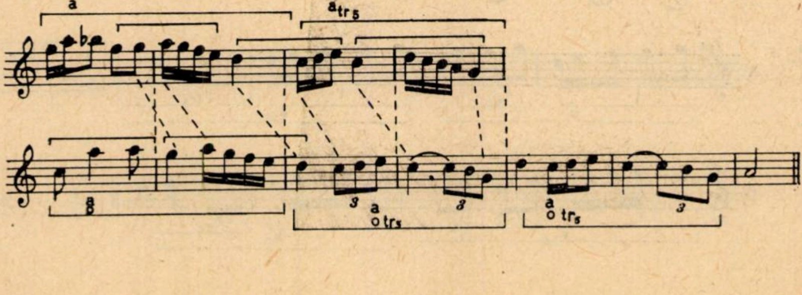
C) *Recurenţa*

aaaa ; aaaa ; aaaa etc.
ɔ ɔ ɔɔ ɔɔ

25. 

D) *Imitaţia cu deplasarea accentelor*

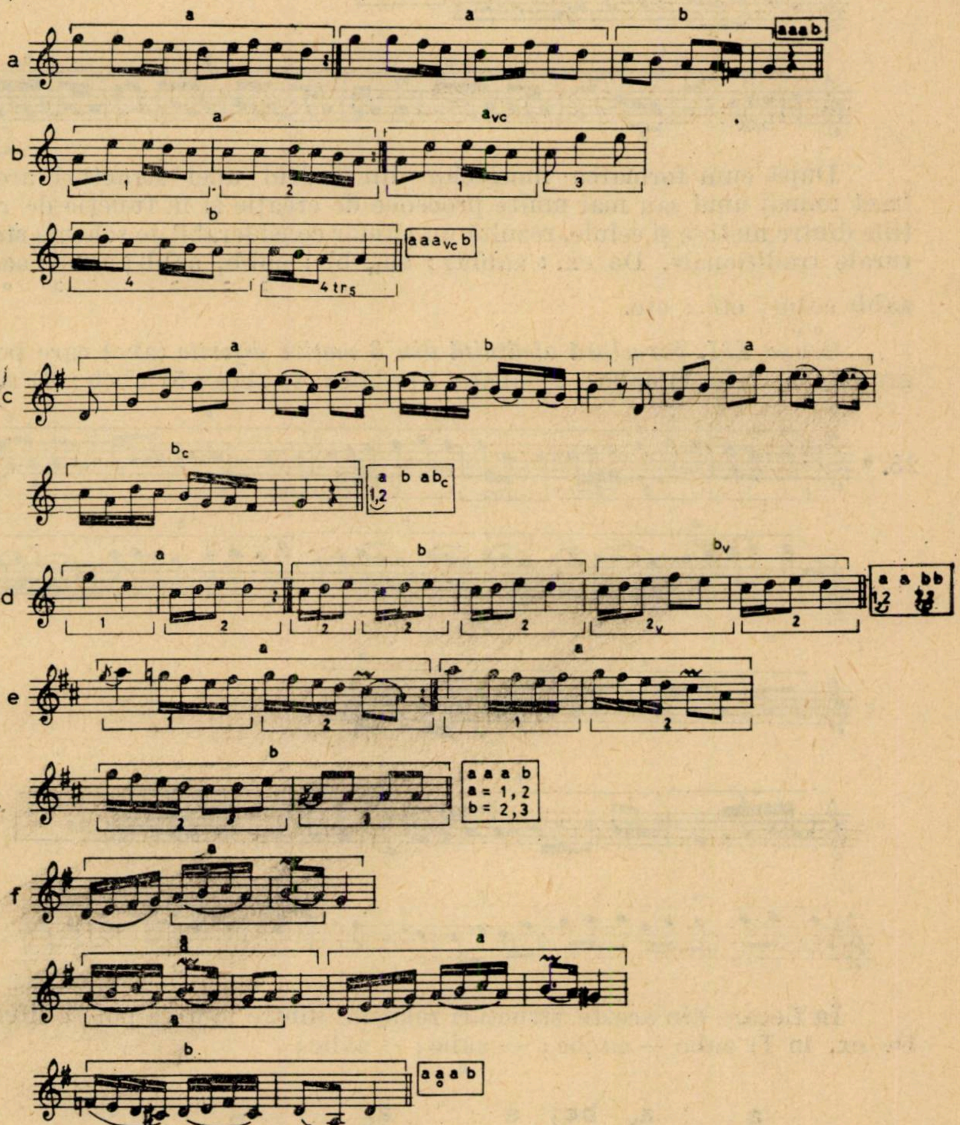
1) aaaa ; aaaa ; aaaa etc.
oo o o o

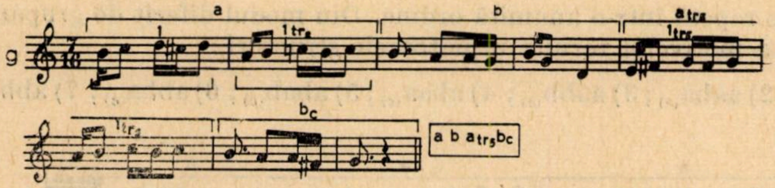
26. 
a
a_{tr5}
8
3
a
o tr_5
3
a
o tr_5
3

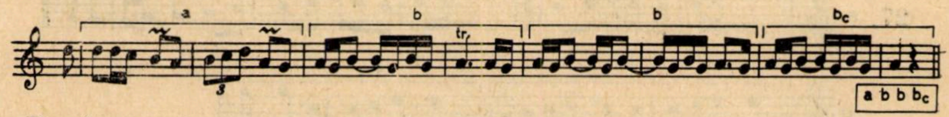
Grupa II. Structură de 2 motive, diferite în conținut (*ab*) care se succed și se repetă într-o anumită ordine. Din modul diferit de grupare și succesiune a motivelor rezultă următoarele structuri :

1) aaab$_{(c)}$; 2) aaba$_{(c)}$; 3) aabb$_{(c)}$; 4) abaa$_{(c)}$; 5) abab$_{(c)}$; 6) abba$_{(c)}$; 7) abbb$_{(c)}$.

27.


a
a
a
b
aaab
b
a
a$_{vc}$
1
2
1
3
b
4
4 tr$_5$
a a a$_{vc}$ b
c
a
b
a
b$_c$
a b ab$_c$
1,2
d
a
b
b$_v$
1
2
2
2
2
2$_v$
2
a a bb
1,2
e
a
a
1
2
1
2
b
2
3
a a a b
a = 1, 2
b = 2, 3
f
a
a
a
a
b
a a a b

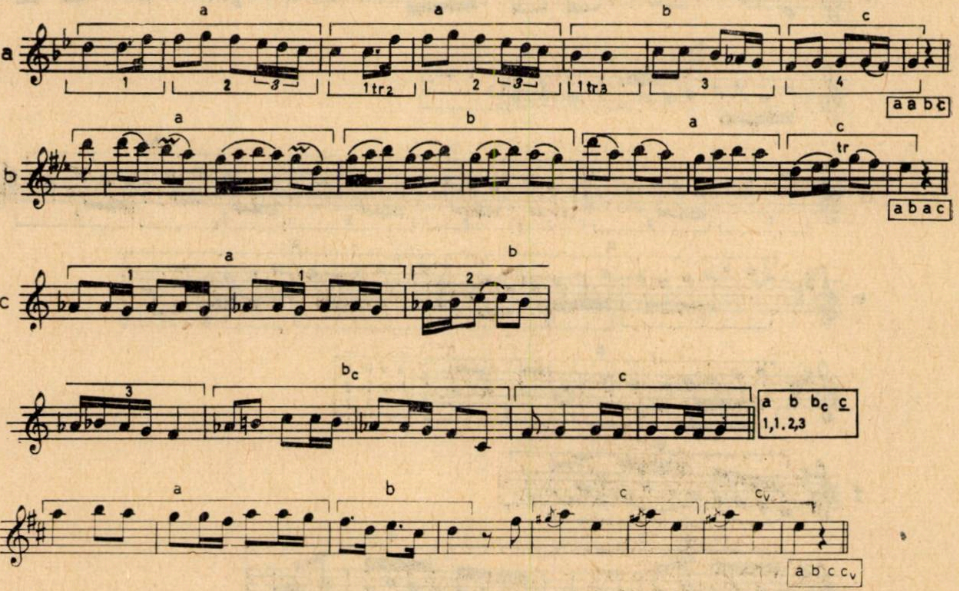

g
a
b
atr3
1
1tr3
1tr3
bc
a b atr3bc


a
b
tr
b
bc
3
a b b bc

După cum formarea motivelor din cadrul unei structuri are la bază numai unul sau mai multe procedee de creaţie şi în funcţie de relaţiile dintre motive şi celule, rezultă un număr considerabil de scheme structurale tradiţionale. De ex. : aabbtr ; aa_{tr} bb ; $a\underset{ↄ}{a}b\underset{ↄ}{b}$, $a\underset{ↄ}{a}bb$; $aab\underset{ↄ}{b}$; $a\underset{\circ}{a}bb$; $aab\underset{\circ}{b}$ $a\underset{\circ}{a}\underset{\circ}{b}b$; etc. ; etc.

Grupa III. Structură alcătuită din 3 motive diferite (abc) care pot fi grupate astfel : 1) aabc ; 2) abac ; 3) abbc ; 4) abca ; 5) abcb ; 6) abcc.

28.

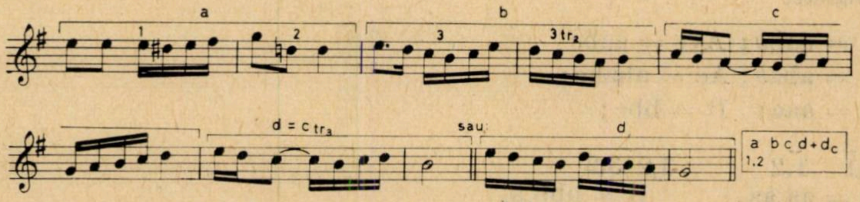

a
a
a
b
c
1
2
3
1tr2
2
3
1tr3
3
4
a a b c
b
a
b
a
c
tr
a b a c
c
a
b
1
1
2
3
bc
c
a b bc c
1,1.2,3
a
b
c
cv
a b c cv

În fiecare din aceste structuri relaţiile dintre motive pot fi diferite. De ex. în I) aabc — $aa_{tr}bc$; — $a\underset{\circ}{a}bc$; — $a\underset{ↄ}{a}bc$;

$$\underset{\underbrace{1,2}}{a}\qquad \underset{\underbrace{2,1}}{a_v}\ \ bc;\quad \underset{\underbrace{1,1}}{a}\qquad \underset{\underbrace{1,2}}{a_c}\qquad \underset{\underbrace{3,4}}{b_c}\qquad \underset{\underbrace{4\ tr\ 3}}{\dot{c}}$$

Grupa IV. Structura de 4 motive diferite (abcd) are o singură schemă de bază, dar prin repetarea motivelor se realizează structuri diferite : abcd ; aabcd ; abbcd ; abccd ; abcdd.

29.



Melodia poate fi alcătuită dintr-o singură schemă structurală (A=abba ;
gr. II
B = cddc etc.) sau din *mai multe, aparținînd aceluiași grup* (A = abab,
gr. II gr. II
B = abba) *sau mai multor grupe* (A = abba ; B = abcd)
gr. II gr. II gr. IV

Posibilitățile de îmbinare a acestor structuri, chiar în melodiile simple bazate pe 2 fraze, sînt foarte mari, datorită, pe de o parte, libertății interpretului de a-și alege din arsenalul tradiției elementele și procedeele care îi convin și, pe de altă parte, aplicării acestora pe mai multe planuri (al celulei, motivului, frazei).

După modalitățile de combinare a acestor structuri în procesul construirii melodiei, se disting două categorii :

1) melodii cu formă liberă, „*deschisă*" și

2) „ „ „ fixă, „*închisă*".

În cadrul melodiilor cu formă liberă se observă mai multe tipuri : a) melodii cu *structură motivică*, în care *motivele nu se organizează în fraze* ci *se repetă și se succed în mod improvizatoric*, după gustul interpretului și posibilitățile instrumentului ; b) *melodii construite prin repetarea constantă a unor motive perechi*, care marchează probabil o fază intermediară de organizare și c) *melodii cu structură frazală, în care însă frazele se repetă și se succed liber*, improvizatoric.

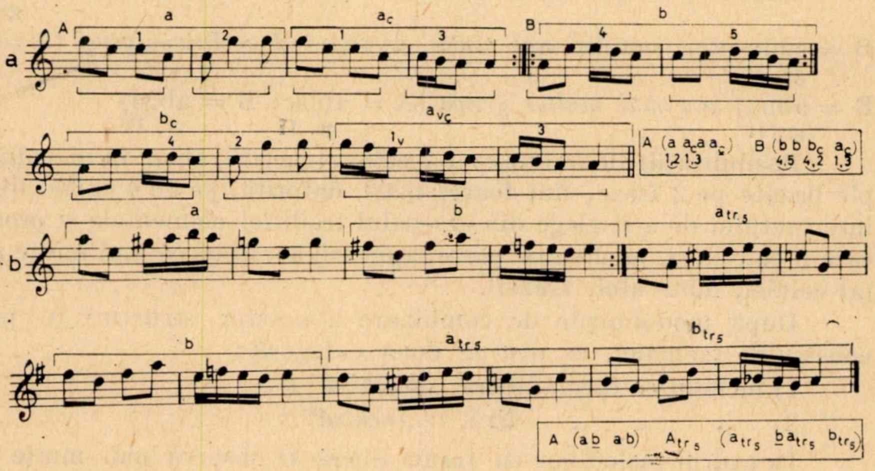
Melodiile cu formă fixă sînt construite dintr-un număr determinat de structuri, organizate în fraze care se repetă în aceeași ordine de la o perioadă la alta. Melodiile de factură veche au o singură frază care se repetă cu variații uneori neînsemnate, alteori mai mari (în funcție de talentul interpretului, de durata execuției și de situația melodiei respective în viața colectivității, adică de gradul ei de vitalitate). Pentru stilul vechi sînt caracteristice melodiile cu două fraze diferite. În schimb, melodiile de 3 și 4 fraze diferite (ABC ; ABCD) aparțin stilului nou. Se înțelege că, cu cît numărul frazelor crește, cu atît mai numeroase pot fi combinațiile de structuri. Numărul, conținutul și gradul de înrudire dintre ele diferă de la un tip melodic la altul.

Menţionăm mai jos cîteva din modalităţile de îmbinare a structurilor melodice, în cadrul perioadei — care au desigur la bază o logică anumită :

1) *repetarea unei structuri cu schimbarea motivului cadenţial sau a celulei iniţiale.*

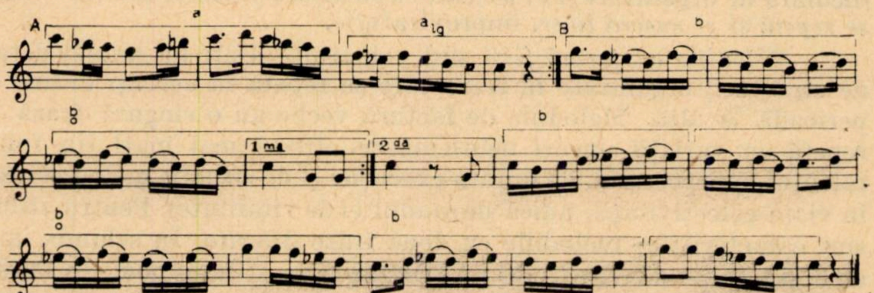
A = aab*b* ; Avc = aab*c*
A = aba*b* ; Ac = ababc ;
A = aac ; B = bbc ;
$1,\overset{\hat{\imath}}{\breve{1}}\quad \overset{\hat{\imath}}{\breve{1}},2 \qquad\qquad 3,2\overset{\hat{\imath}}{\smile}3,2$
A = aa_caa_c B = bbb_ca_c
A=abab B=a_{tr5} ba_{tr5} b_{tr5}

30.


a
A
a
1
2
a_c
1
3
B
b
4
5
b_c
4
2
a_vc
1v
3
A (a a_c a a_c) 1,2 1,3
B (b b b_c a_c) 4,5 4,2 1,3
b
a
b
a_tr5
b
a_tr5
b_tr5
A (ab ab) A_tr5 (a_tr5 ba_tr5 b_tr5)

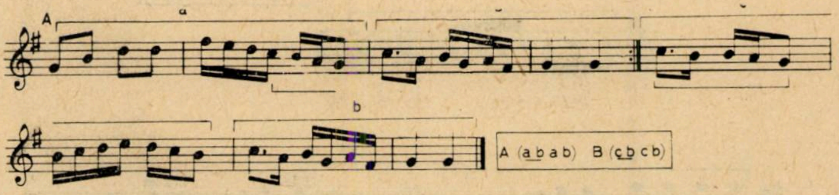
2) *repetarea unei structuri cu înlocuirea primei sau celei de-a doua semifraze* (deci una din semifraze devine element comun)
A = abc*d* ; *B* = ee*cd* ; A = abcd ; *B* = de*cd* ; A = *aba*c ; B = *ab*cd ;

31.


A
a
a_lg
B
b
b̥
1 ma
2 da
b
b̥
b
A(aa_lg a.a_lg)
B(bb̥ bb̥)

3) *păstrarea motivului cadențial ca element comun* :
A = aaa*b* ; B = ccc*b* ; (sau cd c*b*) ; A = ab*cd* ; B = eef*d* ;
A = aab*c* ; B = dde*c* ; A = aab*c* ; B = ddd*c* ;

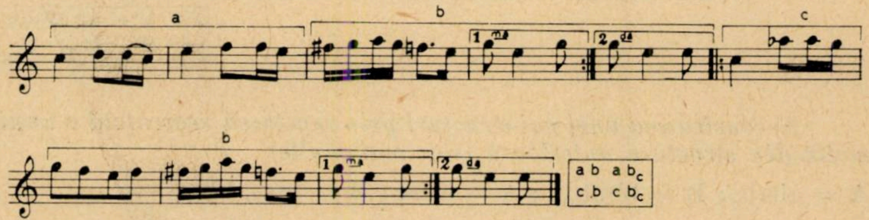
32.



4) păstrarea unuia sau mai multor motive comune, în aceeași poziție sau nu. Se distinge ca procedeu frecvent schimbarea constantă a motivelor 1 și 3 sau 2 și 4.

*ab*ab ; cac*a* ; a*b* a*b* ; *b*c *b*c ; aaa*b* ; a*bab* ; a*bab* ; a*bab* ; *cbcb* ; a*b*ab *abca*

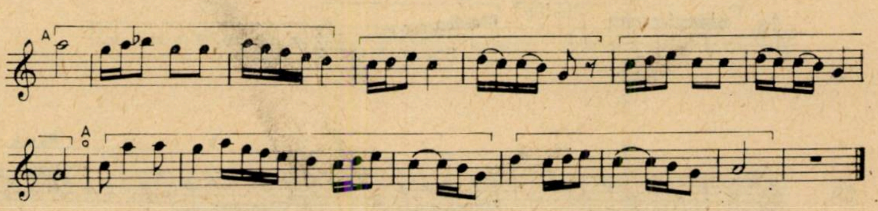
33.



5) Gruparea în cadrul structurilor, a acelorași motive în ordine schimbată sau transpuse AB_{tr4}.

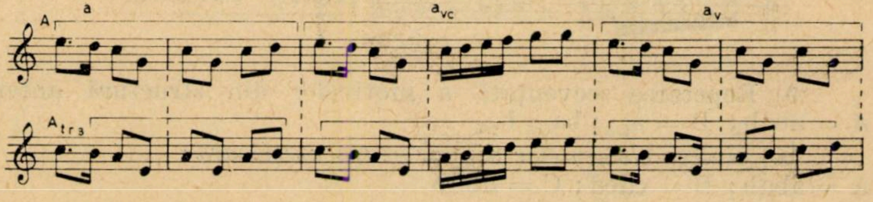
6) Aplicarea la frază a imitației cu schimbarea accentelor :

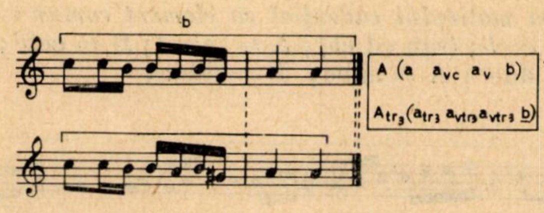
34.



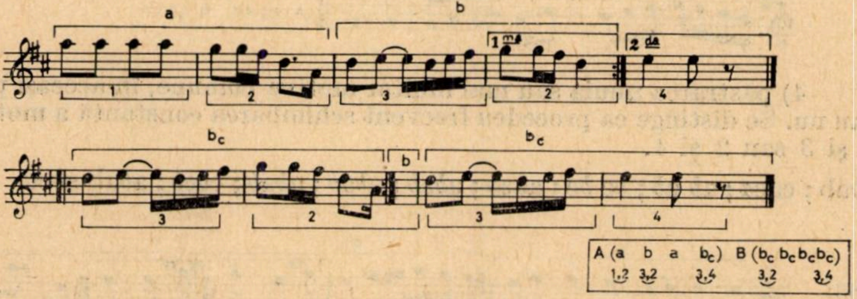
7) înrudirea prin secventare progresivă sau directă :
A = aabb ; Av aab$_{tr3}$ b ; a$_{tr3}$.

35.




b
A (a a_vc a_v b)
A_tr3 (a_tr3 a_vtr3 a_vtr3 b)

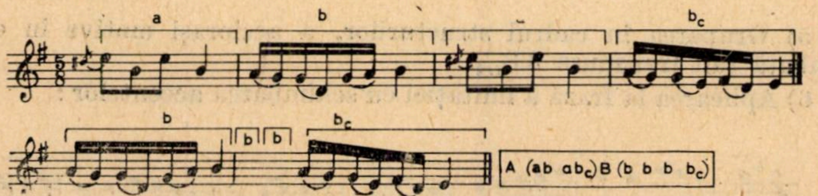
36.


a
b
1 m
2 da
1
2
3
2
4
b_c
b_c
b
3
2
3
4
A (a b a b_c) B (b_c b_c b_c b_c)
1,2 3,2 3,4 3,2 3,4

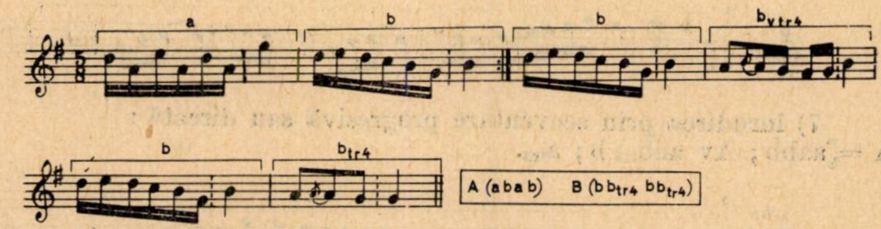
8) *construirea unei noi structuri prin repetarea secvenţată a unui singur motiv din structura anterioară* (*sau mai multe*)

$A = abab_c$; $B = bbbb_{(tr)}$; $A = abac$; $B = bb_{tr4}\ bb_{tr4}$

37.


a
b
b_c
b
b
b
b_c
A (ab ab_c) B (b b b b_c)

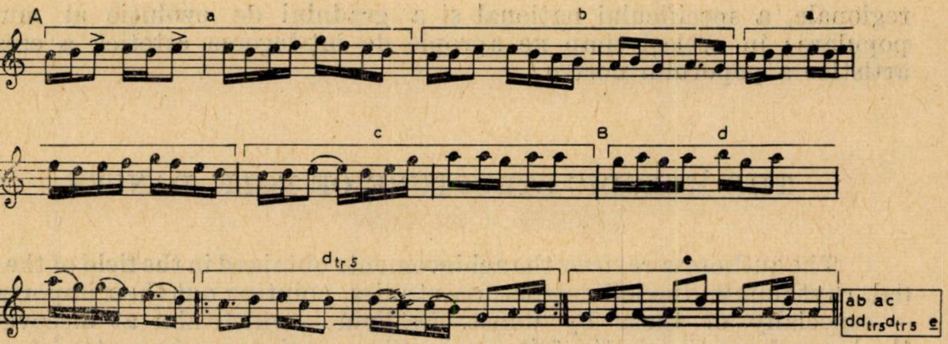
38.


a
b
b
b_vtr4
b
b_tr4
A (abab) B (bb_tr4 bb_tr4)

9) Repetarea secvenţată a motivelor din structură anterioară:
$A = abab$; $B = a_{tr5}$; $ba_{tr5}\ b_{tr5}$

10) *sinteza elementelor din structura anterioară*:
$A = abab$; $B = cdcd$; $C = dbdb$

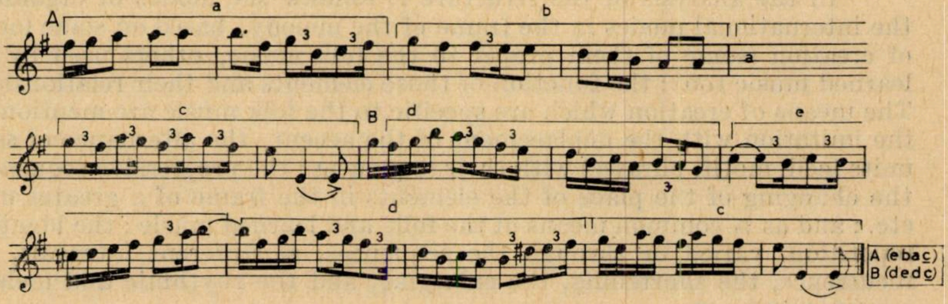
39.



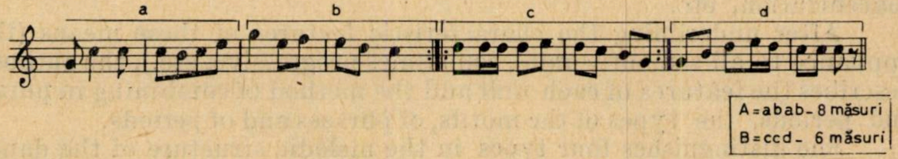
11) *construirea structurii următoare din elemente noi* :

A = abab ; B cdce ;
A = a a$_c$ ab cc cc
0 0
$\underbrace{1,2}$ $\underbrace{3,4}$
a b c
1,2 3,4 3,5 d$_{tr5}$ d$_{tr5}^{e}$

40.



41.



În melodiile de joc de stil nou din Transilvania se observă o adevărată prelucrare tematică, deosebit de interesantă și originală.

Din analiza melodiilor reiese cu claritate bogăția și varietatea modalităților de construire a structurilor intonaționale. O diferențiere a lor se constată și pe plan orizontal, deoarece aria de răspîndire a acestor structuri prezintă aspecte variate, determinate de stadiul de evoluție al tipului melodic, de maniera de interpretare (din instrumente aerofone vechi, sau din instrumente lăutărești), de funcția interpretului în cadrul vieții culturale a colectivității (profesionist sau amator) și de talentul său.

Studiul structurilor melodice coroborat cu al celorlalte mijloace de expresie contribuie la cunoașterea trăsăturilor caracteristice stilurilor

regionale, a specificului naţional şi a gradului de evoluţie al muzicii populare; în acelaşi timp ne apropie de înţelegerea estetică a creaţiei artistice a poporului nostru.

THE MELODIC STRUCTURE OF FOLK DANCES

The authoress reviews the achievements obtained in the field of the modal, rhythmic and melodic structures studies, pointing out their importance — especially of those by Const. Brăiloiu — which aim at discovering the laws of creation in the folk music. She mentions an important feature of the ethnomusicological studies, that of studying not only the differences but the similarities too, the elements common to the musical folklore of all the peoples of the world, those elements receiving thus a social finality as well : the peoples are enabled to reach a more intimate mutual knowledge.

Before entering the main theme, the study reviews some of the basic problems of the musical language as a means of communication between men, and points out the terminology which is used therefore.

In the analysis of the structure it follows the modes of organizing the international modes in the frame of the melody, based on some means of creation (some of them proper to the folk music, others used by the learned music too) ; the function of those elements and their relationships. The means of creation which are specific to the folk music are mentioned : the imitation with the deplacement of the accent, the alternance of some units (cell, motif, phrases) with their sequences ; the progressive sequences, the changing of the place of the elements in the frame of a greater unit, etc. ; and as a common means of the folk and learned music : the identical repetition, varied or through the sequences, at different intervals, the recurrence, the shortening, the enlarging, and the rhythmic and melodic concentration, etc.

After underlining the characteristic features of these means (their appliance to all semantic units, sometimes progressive, etc.), the authoress describes the features of each unit and the method of combining in phrases and periods, the types of the motifs, of phrases and of periods.

She distinguishes four types in the melodic structure of the dances, consisting from one to four motifs and differing from each other as to their content and relation between them. The problems are illustrated by a great number of examples.

In conclusion, she points out the richness and variety of the modes of international structure, both as to their genres and on horizontal plane, brought about by knowledge of the national specific features, of the regional styles and of stages of folk music's evolution.

SUMANELE MOLDOVENEŞTI

EMILIA PAVEL
Muzeul etnografic al Moldovei, Iaşi

15-II-1965

Sumanul este o importantă piesă de port din costumul popular moldovenesc, care se poartă obişnuit iarna, de către femei şi bărbaţi. Îmbrăcăminte de tipul sumanelor din postav de casă, dimie sau pănură, se întîlneşte şi în compoziţia altor costume populare româneşti : în Banat, Transilvania, Oltenia şi Muntenia, dar nu deţine decît un rol secundar în costumul popular regional. Deosebirile tipologice, de croi, ornamentare şi utilizare se datoresc evoluţiei locale şi influenţelor survenite în decursul istoriei. Toate aceste piese similare sumanelor, au nume diferite de la o regiune şi zonă etnografică la alta.

Astfel în regiunea Cluj piesele asemănătoare sumanelor se numesc *ţundre* ; în Ţara Oltului se numesc *recăli* ; în Banat pe Valea Bistriţei *chintuşi* ; în regiunea Argeş, raion Vîlcea, *giubea*, în zona Ploieşti, *zeghe* ; în Vrancea *cioareci* etc. Şi unele minorităţi naţionale din ţara noastră au adoptat veşminte de tipul sumanelor. Saşii din zona Sibiului şi cei din Ţara Bîrsei poartă *sumane*, iar ungurii din partea apuseană a podişului Transilvaniei aşa-numitul *szür*.

Prezenţa sumanelor în întreaga ţară pledează pentru larga utilizare a acestei piese de port. Izvoarele istorice atestă de altfel existenţa sumanelor încă de la începutul erei noastre. Astfel, studii etnografice întreprinse asupra monumentului de la Adam Klissi, confirmă prezenţa sumanelor în piesele de port dace [1].

Documentele istorice feudale, atestă şi ele indirect confecţionarea sumanelor încă din sec. al XV-lea [2]. Pivele de bătut sumane sînt dovezi că la acea dată materialul pentru sumane se confecţiona în cantitate destul de mare. În sec. al XVI-lea, în timpul lui Alexandru Lăpuşneanu, sînt menţionate două comenzi de sumane la Bistriţa[3]. Tot din documente aflăm că în sec. al XVII-lea preţul unui suman era de 2 zloţi[4]. În sec. al XVIII-lea printre meseriaşii ce existau în capitala Moldovei erau şi 30 de „sumănari”[5].

---

[1] Florea Bobu Florescu, *Monumentul de la Adamklissi*, p. 532.

[2] *Documente privind istoria României*, veac. XIV—XV, A. Moldova, 1384—1475, vol. 1, p. 228.

În secolul al XIX-lea prelucrarea şi confecţionarea sumanelor este atestată şi în opere literare.

Marele nostru scriitor Ion Creangă purta sumane, după cum reiese dint-o scrisoare adresată, la data de 30 aprilie 1883, sorei sale Ilenuţa din Humuleşti: „Elenuţă tare aşi vrea să am vreo 20 coţi de sumani de „noaten” buni pentru un suman pentru mine. I-aşi plăti cît de scump numai să-i am”[6]. Din operele sale, în special din „*Amintiri din copilărie*, aflăm că în a doua jumătate a sec. al XIX-lea Humeleştiul era un important centru de industrie casnică textilă, unde se produceau în special sumane: „Intr-o zi pe aproape de Sînt Ilie, se îngrămădise ca mai totdeauna o mulţime de trebi pe capul mamei; *nişte sumane să-i scoată din stative*; *alţii să-i nividească şi să înceapă să-i ţese din nou; un teanc de sumane croite*, nalt pînă-n grindă aştepta cusutul; pieptănuşii din laiţă n-avea cine-i ţinea de coadă; roata şedea în mijlocul casei şi canură toarsă nu era pentru bătătură”[7]. . . „Toate ca toate, *dar la cusut şi sărăduid sumane* şi *mai alea la roată mă întreceam* cu fetele cele mari la tors”[8] (*subl. aut.*)... „căci trebuie să vă spun, că la noi la Humuleşti torc şi fetele şi băieţii şi femeile şi bărbaţii şi se fac multe „giguri” de sumane şi lăi şi de „noaten” care se vînd şi pănură şi cusute”[9]. ... „cu asta se hrănesc mai mult humuleştenii răzeşi fără pămînturi şi cu negustoria din picioare: vite, cai, porci, oi, brînză, lînă, oloi, sare şi făină de păpuşoi; sumane mari, genunchiare şi sardace”[10].

Asupra vechimii sumanelor există şi argumente de ordin lingvistic. Denumirea unor forme de sumane vechi, zeghe, ghebe, gubă, sarică etc., după etimologiile lor pot fi de veche tradiţie la autohtoni.

Numele piesei de port, sumanul, este sinonim cu numele materialului din care se confecţionează această piesă. Această ţesătură numită „suman” purta în unele părţi numele de *pănură* sau *şiac*.

Sumanul ca postav se face din diferite calităţi de lînă de oaie, alese după vîrstă şi rasa animalelor; după vîrstă a) din lînă de miel numit şi *suman de „miţe”*; b) din lînă de cîrlan (miel la a doua tunsoare) numit şi *suman de „noaten”* şi c) din lînă de oaie, care uneori rămîne în culoarea sa naturală („brumărie” numită şi „laie”), sau din *lînă neagră.*

De cele mai multe ori lîna pentru sumane se vopsea cu substanţe vegetale, în culoare neagră, dintr-un amestec de scoarţe de arin, sovîrf şi calaican. Culoarea maro se scotea din coji de nuci.

---

[3] Corina Niculescu, *Date noi cu privire la istoricul costumului în Moldova,* în „Studii şi cercetări de istoria artei”, 1957, nr. 3—4, p. 130.

[4] *Catalogul documentelor moldoveneşti, în arhiva istorică centrală a Statului,* 1347—1620, vol. 1, Bucureşti, 1957, p. 359.

[5] N. A. Bogdan, *Monografia Iaşului,* p. 342.

[6] Scrisoarea se află expusă în Muzeul Ion Creangă din Iaşi.

[7] Ion Creangă, *Poveşti, Amintiri, Povestiri,* Editura pentru literatură, 1964, p. 236.

[8] *Ibidem,* p. 236.

[9] *Ibidem,* p. 226.

[10] *Ibidem,* p. 226.

După ce lîna este vopsită, se toarce şi apoi se ţese în patru iţe, drept, avînd bătătura, „canura” şi urzeala „părul”, mai groase, dar egale, pentru suman şi mai subţiri, dar tot egale, pentru şiac. După ţesut urmează bătutul materialului la piuă.

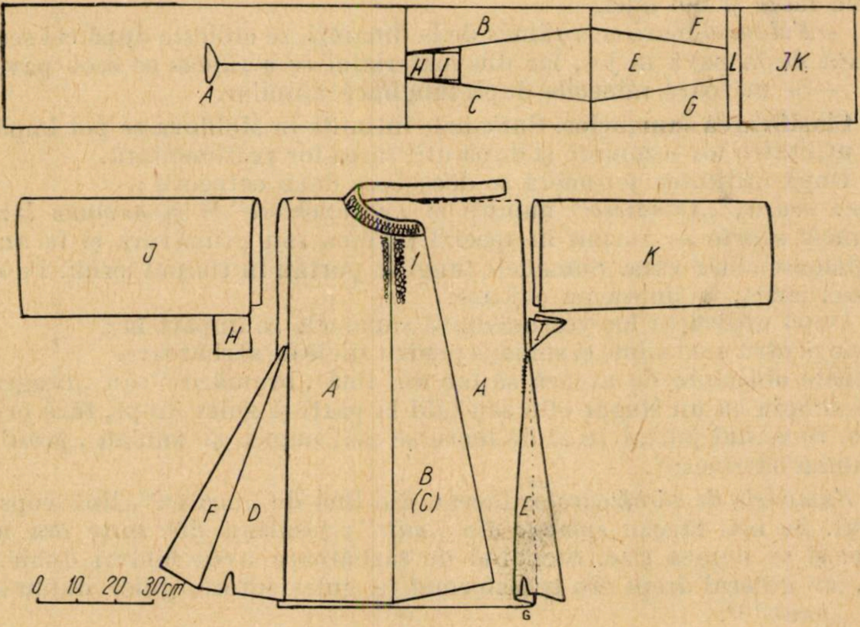


Fig. 1. — „Croiul” unui suman.

Bătutul la piuă. La piuă sumanele se bat în general 24 ore. Dacă ţesătura este tare, adică lîna a fost „cernită” (vopsită) se bat de la 4 zile şi 4 nopţi pînă la 5 zile [11]. La piuă ţesătura scade atît în lungime cît şi în lăţime.

După ce ţesătura a fost bătută la piuă este dată sumănarului, care o pune la presă şi apoi o usucă. Vara se usucă pe gard, iarna se usucă la căldură în cameră.

Croiul sumanului. Sumanul moldovenesc cu falduri şi sarad, se confecţionează din $5^1/_2$, 6 sau chiar 7 metri de postav, în funcţie de măsura persoanei care îl va purta. Părţile componente ale unui suman sînt: *stanii*, *dinainţii*, *faldurile mari*, *faldurile mici* sau *„puii” de la fald*, *pavele şi mînecele.*

Cum se croieşte? [12] (fig. 1)

—Se măsoară lungimea sumanului după persoana respectivă. Se pune stofa în două în lungime şi se croiesc stanii formaţi din spate şi dinainţi.

---

[11] Inf. Aneta Vasian Ciucănel de 43 ani şi Aneta Costică Năforeanu de 46 ani, din satul Audia, com. Hangu, rn. P. Neamţ, reg. Bacău.

[12] Inf. Casandra Vasile Gheorghieş de 65 ani, din satul Buhalniţa, com. Ceahlău, rn. P. Neamţ, reg. Bacău.

—Se croiește gura sumanului la mijlocul stofei și se despart stanii din față în două.

—Dintr-un lat se croiesc doi *dinainți* și un *fald* mare.

—Se măsoară un lat de pînză de la *pavă* în jos din care se scoate un fald mare și doi mici.

—*Faldurul* mare ce a rămas de la dinainți, se croiește după cel scurt, măsurat de la pavă în jos, iar din materialul ce a rămas se scot pavele.

—Se măsoară mînecile după lungimea mîinilor.

Clasificarea sumanelor. Sumanele întînlite în Moldova se pot împărți după utilitatea lor sezonieră și după utilizarea lor vestimentară.

După utilitatea sezonieră se deosebesc două categorii : *sumane scurte*, ,,*sumăieșe*'' numite și ,,*genunchiere*'' [13] și *sumane lungi*. Sumanele scurte se purtau în special toamna sau primăvara și în unele zile ploioase chiar vara. Sumanele lungi se purtau în timpul iernii. Pe sub sumane, iarna, se îmbrăcau cojoace.

După utilizarea lor vestimentară sumanele se împart în : sumane pentru uzul zilnic și sumane pentru zilele de sărbătoare. Sumanele obișnuite de muncă se fac din lînă ,,brumărie'' sau ,,neagră'', croite simplu cu un singur clin sau fald la părți și guler drept, fără ornamente. Sumanul purtat în zi de lucru se mai numea și suman ,,*prost*'' [14] și ,,suman bătrînesc''.

Sumanele de sărbătoare se făceau din lînă de ,,noaten'', lînă vopsită vegetal. Se mai făceau *sumane din* ,,*mițe*'' ; țesătura din mițe era mai subțire și se numea șiac. Sumanul de sărbătoare avea falduri duble la părți, iar gulerul drept era transformat în guler întors, guler dublu sau guler ,,nant'' [15].

În unele părți ale Moldovei, croiul sumanului a rămas cu același guler drept. Așa se întîlnește în satul Letea Veche, Bacău. *Gulerul întors* este purtat numai de petreni, locuitorii din jurul orașului Piatra-Neamț [16]. *Gulerul drept* la sumanele de sărbătoare se întîlnește în nordul Moldovei și în zona podișului central moldovenesc alături de *gulerul dublu*. O dată cu modificarea gulerului s-au transformat și nasturii. ,,*Bunghii*'' *de sarad* mici care umblau ,,bălălău'' au fost înlocuiți cu ,,bunghii'' mari.

Sumanele de sărbătoare erau bogat ornamentate, îndeosebi cele purtate de tineri. În ornamentația sumanelor predomină monocromia. Cea mai frecventă culoare utilizată era negrul cu care se vopseau aplicațiile de șnururi numite ,,*saraduri*''. În părțile Hușului ornamentele din sarad sau ,,găitan'' sînt vopsite în roșu și alb.

Ornamentica sumanelor. Sumanele moldovenești erau în general bogat ornamentate cu sarad. Extrem de importantă este combinația acestor saraduri cu elemente de bază ale ornamenticii sumanelor. Cu cît sumanul este mai evoluat cu atît este mai bogat ornamentat. Sumanele oamenilor înstăriţi erau mai bogat împodobite cu saraduri. Ornamentele ce împodobeau sumanul erau bine conturate pe guler, pe falduri, pe piepţi, mîneci, buzunare şi de jur împrejurul poalei (fig.2). Motivele ornamentale executate cu sarad pe sumanele moldoveneşti erau ,,*zgărdiţa*'' şi ,,*şatranca*''.

---

[13] Inf. Ion Gh. Iordache, 81 ani, satul Gorban, rn. Huși, reg. Iași.

[14] Inf. Paraschiva lui Chiriac Almășanu de 70 ani, fiica lui Nicolae Bicăjanul, meșter de sumane în Schit, com Ceahlău, rn. P. Neamț, reg. Bacău.

[15] Inf. Manoilă Ion de 70 ani, din com. Arborea, rn. Rădăuți.

[16] Inf. Constantin Anghel de 55 ani, din com. Letea Veche, rn. Bacău.

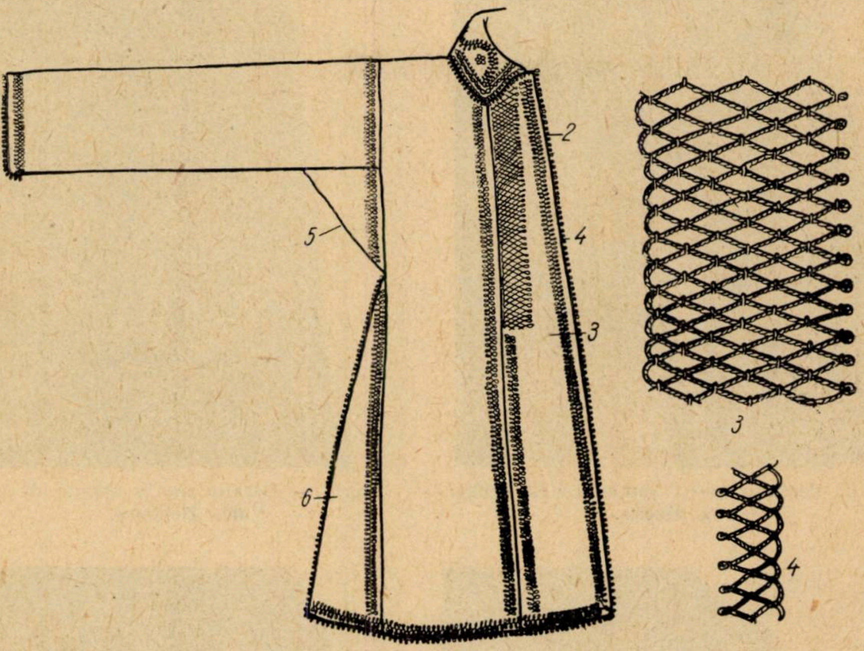


Fig. 2. — Diferite ornamente în saraduri.

În nordul Moldovei s-a întîlnit motivul ,,*subzaguri*'' sau ,,*zigzaguri*'' şi *flori*. De asemenea motivul ,,*pielea găinii*'' şi ,,*ploiţe*''. Aceste motive nu erau altceva decît variantele motivului ,,*şatranca*'' întînlit pe sumanul din zonele Fălticeni, Iaşi şi Bacău. Ornamente bogate pe sumane se găsesc în satul Miron Costin din jurul Bacăului. Ornamentele de sarad negru îmbinat cu motiv ,,şatranca'' pe ţesătură ,,brumărie'' sînt de o neîntrecută frumuseţe. În Letea Veche aceleaşi ornamente cu motiv ,,şatranca'' (cu 9 aţe ; cu 5 sau cu trei aţe) erau executate pe sumanele negru sau maro (fig.3).

În zona Neamţului, la Ghindăoani, înfloritura de pe sumane se numeşte ,,*răsădăitură*''. Localnicii vorbesc despre *sumane* ,,*răsăduite*'' nu sărăduite. Motivele ornamentale executate pe sumanele de Ghindăoani erau ,,*zgărdiţa*'' cu trei aţe şi ,,*răţica*'' cu două rînduri de ,,*bunghi*''.

Motivul ,,zgărdiţa'' (cu 2 aţe şi ,,bonghiţe'') s-a întînlit şi pe sumanele din Valea Bistriţei (fig. 4). Motivul ,,zgărdiţa'' şi flori s-a întîlnit şi pe sumanele din nordul Moldovei (fig. 5). Alături de ornamentele cu sarad sumanele aveau ca podoabă şi ,,canaci'' din lînă neagră (fig. 6). În jurul oraşului Paşcani, în satul Bîdiliţa,

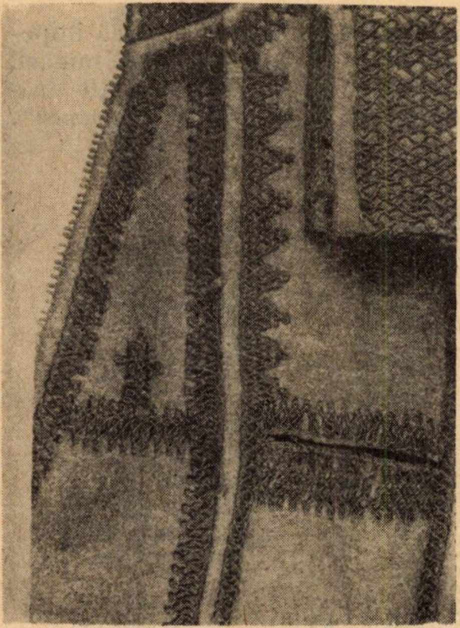


Fig. 3.—Detaliu motiv suman Letea Veche, reg. Bacău.

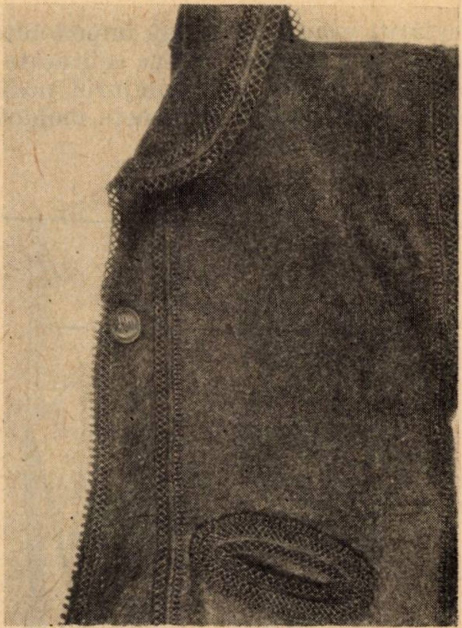


Fig. 4. — Detaliu motiv suman de pe Valea Bistriţei.

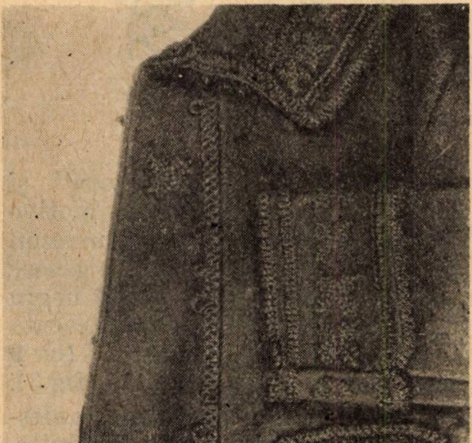


Fig. 5. — Detaliu motiv suman din nordul Moldovei.

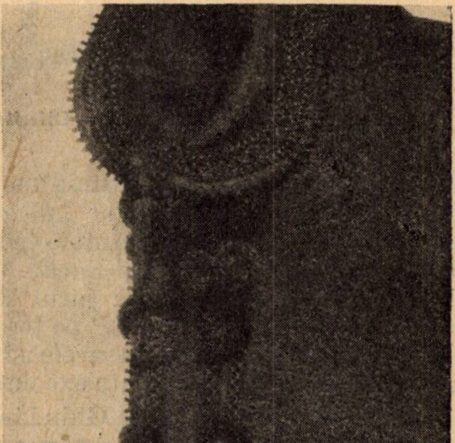


Fig. 6. — Detaliu motiv suman („canaci" şi „zgărdiţa") din zona Fălticeni.

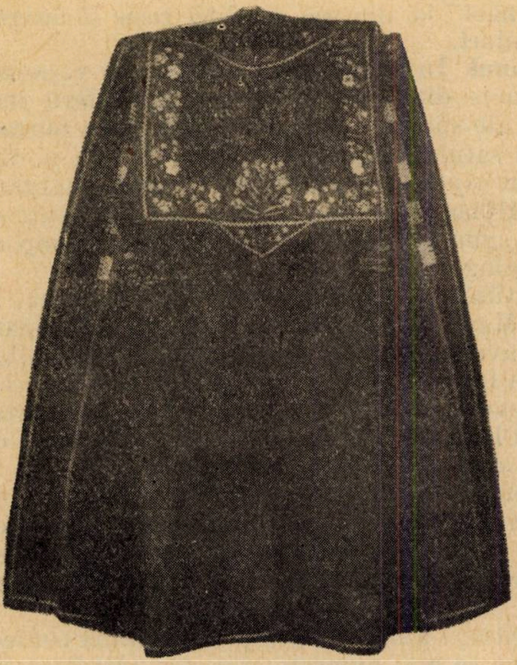


Fig. 7. — Mantaua cu „gugi" din com. Bosanci, reg. Suceava.

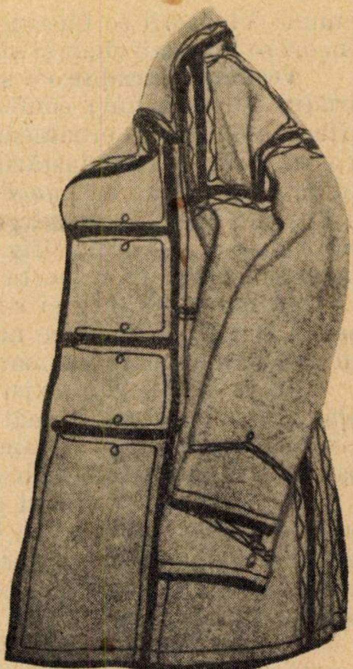


Fig. 8. — Polcă din Tătăruş, reg. Iaşi.

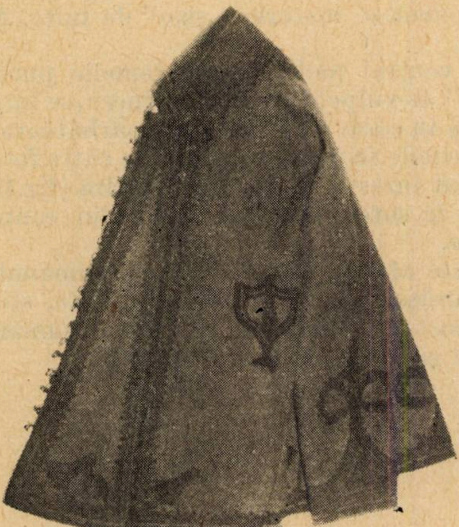


Fig. 9. — Clupcă din Mironeasa, reg. Iaşi.

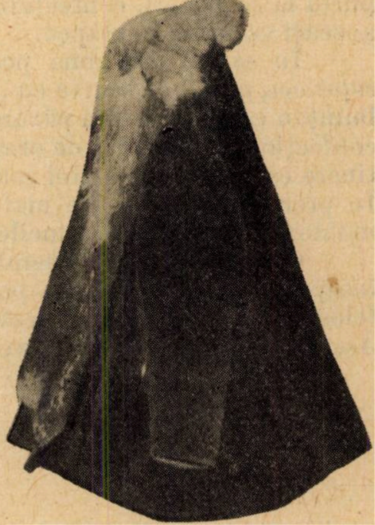


Fig. 10. — Caţaveică din Letea Veche, reg. Bacău.

comuna Vînătorii se făceau ,,canaci'' la sumane din lînă roșie și neagră. Uneori se foloseau chiar și alte culori.

Veșminte înrudite cu sumanul. În Moldova existau unele veșminte înrudite cu sumanul; confecționate din același material au suferit însă influențe de croi și ornamentică ale sumanului. Aceste piese erau purtate în special de pătura înstărită a satului. Aceste veșminte sînt în nordul Moldovei mantaua cu ,,*gugi*'' sau *capac*, ornamentate cu sarad; mantaua de Bosanci-Suceava avea ,,gugiul'' bogat ornamentat cu motive cusute cu lînă colorată sau arnici (fig.7); ,,gugiul'' lăsat pe spate care în timp de ploaie sau ninsoare se purta ca glugă.

În nordul Moldovei s-a întîlnit și *mantaua albă*, care se purta, în special la nuntă, de către miri. Mantaua neagră sau maro, confecționată din același material ca sumanul, avea o circulație mai mare decît cea albă.

Pe valea Bistriței exista un fel de suman scurt numit *cheba* sau *chebuța*. Acesta era confecționat din același material ca sumanul și era purtat atît de bărbați cît și de femei. Chebea era o haină de primăvară sau de toamnă. În trecut avea culoarea albă și se numea *chebea albă*.

La Tătărași - Pașcani se purta *polcă*, confecționată din pănură de lînă ,,brumărie'' sau ,,laie''. Polca era croită cu gulerul răsfrînt, nu avea falduri ca sumanul, iar în loc de sarad era ornamentată cu găitan negru de oraș. Polca poate fi socotită o haină de trecere de la suman la paltonul modern (fig. 8).

În părțile Iașului, la Mironeasa, s-a întîlnit ,,*clupca*'', o haină confecționată din *șiac de ,,mițe*''. Clupca se mai numește și *veston bărbătesc*. Se purta la sărbători mari de către bărbați. Era croită în clini și guler drept. Ornamentele erau executate cu găitan negru ,,*sutaș*'' și ,,*galon*'' de oraș (fig.9).

Contășul [17] era o haină bărbătească asemănătoare cu clupca, ce se purta la sărbători, confecționat din același material ,,șiac'' de mițe. Are aceeași vechime cu clupca.

În satele din zona podișului central moldovenesc femeile purtau *cațaveici*, un fel de scurte cu ,,nisadă'' de vulpe. Pentru zi de lucru, se întrebuințau cațaveicile din părură țesută în casă. Cațaveicile de sărbătoare se confecționau din stofă de oraș. Cațaveicile se purtau la horă de către fetele tinere ca să anunțe astfel satul că sînt înzestrate și se pot mărita (fig.10). În prezent cațaveica se mai poartă în satele din zona podișului central moldovenesc de către femeile bătrîne.

Ca un fenomen general se poate afirma că în Moldova sumanul a început să fie înlocuit cu paltonul orășenesc. În zonele de munte, stofa folosită pentru paltoane este tot postavul din care se făceau sumane. Asemenea sumanului, cațaveica este și ea pe cale de dispariție.

---

[17] Contășul a fost găsit la Gh. Gh. Ciubotaru de 76, ani, din Letea Veche, rn. Bacău.

GHEORGHE CERNEA

În 29 martie 1965 a decedat învăţătorul folclorist Gheorghe Cernea din Paloş, raionul Rupea.

Gh. Cernea s-a născut în 29 octombrie 1898, pe cînd părinţii săi, ţărani săraci din Paloş, se aflau oameni de serviciu în Bucureşti. La început frecventează şcoala primară din Paloş (cl. I-III), apoi cea săsească din Rupea (cl. III-IV), după care urmează cursul inferior al liceului român „A. Şaguna'' din Braşov. Se înscrie apoi la şcoala comercială superioară din Braşov, dar după absolvirea clasei I dificultăţile pricinuite de izbucnirea războiului îl determină să întrerupă şcoala. După război urmează trei ani cursurile de vară pentru învăţători din Sălişte şi Deva. În acelaşi timp, funcţionează ca învăţător suplinitor în Plotoneşti-Ciuc

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 4, p. 423–424, Bucureşti, 1965

(1919—1920), apoi la Bîrsău-Ilia (1920—1921), la Cobor şi Roadeş - Agnita (1921—1922). În anii 1922—1924 urmează clasele a VII-a — a VIII-a la şcoala normală din Sibiu. În 1924—1925 este învăţător în Paloş, iar în 1925 — 1926 se înscrie la secţia pedagogică a Facultăţii de litere şi filozofie din Bucureşti, dar îmbolnăvindu-se grav la un picior, şi din lipsă de mijloace materiale, după cîteva luni e silit să se retragă. În 1926—1928 e din nou învăţător în Paloş. Demisionează din învăţămînt în 1928 ,,pentru a dispune de suficient timp în vederea răspîndirii în popor a comorilor spirituale ale poporului, adunate cu pasiune din anii copilăriei", după cum însuşi subliniază într-o autobiografie. Ani de-a rîndul a cutreierat satele şi oraşele Transilvaniei, culegînd material şi ţinînd conferinţe despre frumuseţea folclorului nostru. Elevii multor şcoli medii din acea vreme au reţinut căldura aproape fanatică din conferinţele lui, în care se străduia să-şi convingă auditoriul şi cu ajutorul interpretării melodice. A rămas omul unei singure pasiuni : culegerea patrimoniului artistic popular, căruia i-a închinat, cu o jertfă rară, toate puterile. Adesea putea fi văzut, pînă în ultima clipă, cutreierînd satele tîrnăvene, dormind pe unde apuca şi mulţumindu-se cu foarte puţin, pentru a mai adăuga încă ceva la impresionanta lui colecţie. Rodul acestor strădanii s-a cristalizat în cele aproape zece mii de pagini de materiale folclorice, vreo 70 de caiete, din care abia o parte au fost publicate în broşuri de ţinută modestă, care au reintrat prin aceasta în circuitul oral. Cele mai importante sînt : *Floricele din jurul Cohalmului* (1929) şi *Flori Sibiene* (1941). Recent a mai publicat o parte din lirica populară în *Folclor din Transilvania* (1962), iar un alt volum se află depus la Editura pentru literatură. În acelaşi timp a adunat peste 8000 de obiecte de artă şi industrie ţărănească din Paloş şi satele din jur, din care peste 400 icoane pe sticlă, multe din ele de o valoare inegalabilă. Din păcate, aceste obiecte de artă ţărănească se află acum dispersate la muzeele din Sighişoara, Mediaş şi Sibiu (S. Bruckenthal); ele ar trebui grupate la un loc într-o secţie care să-i poarte numele.

De la Gheorghe Cernea a mai rămas şi un material imens de fişe şi însemnări privitoare la satele tîrnăvene, căci intenţiona să scrie o monografie masivă : *Sate tîrnăvene din ţinutul Rupea-Cohalm*, rămasă în fază de pregătire. De asemenea, a adunat datele preţioase pentru o altă lucrare, *Figuri tîrnăvene*, în care vroia să aducă noi contribuţii la cunoaşterea oamenilor de seamă originari din Tîrnava-Mare (Aron Pumnul, Şt. O. Iosif, Ilarie Chendi, Ion Ursu etc.), din care a rămas numai materialul clasificat cu meticulozitate. Dintre acţiunile sale menite să contribuie la cunoaşterea culturii populare, este şi organizarea unui spectacol în Bucureşti în 1937 cu *Nunta ţărănească din Paloş* pe care a vrut să-l repete la Praga, dar agresiunea hitleristă a împiedicat acest plan.

Cu Gheorghe Cernea se stinge ultimul mare îndrăgostit de folclor din şirul învăţătorilor care, între cele două războaie mondiale — C. Rădulescu-Codin, Şt. Tuţescu, Al. Vasiliu, Ion Popescu, Gh. Fira — au adus o contribuţie atît de importantă la cunoaşterea folclorului românesc.

O. BÎRLEA

OBICEIUL COLINDATULUI ÎN SATELE LUPŞA DE SUS (STREHAIA-OLTENIA) ŞI BĂRBĂTEŞTI (HOREZU-ARGEŞ)

Dacă administrativ satele Lupşa de Sus şi Bărbăteşti aparţin unor regiuni diferite, ele se înscriu, însă, în aceeaşi zonă folclorică, a Olteniei subcarpatice, prin unele trăsături comune.

Colindatul reprezintă aici cel mai vechi şi, totodată, cel mai viu obicei al ciclului de iarnă. El constă în desfăşurarea unor mari procesiuni de copii, care *urează* [1] de Moş Ajun (prilej care numai aparent ascunde originea profană şi semnificaţia augurală străveche a obiceiului) [2].

Informaţiile care urmează au fost obţinute cu prilejul unor culegeri efectuate în ultimii ani [3].

În terminologia locală, obiceiul apare sub denumirile „colindeţi", „la colindeţi", „după colindeţuri".

În satul Lupşa de Sus, la colindeţi merg *în principal* copiii, de la 4—5 pînă la 13—15 ani, dar lor li se alătură şi oameni mari, ca însoţitori ai copiilor prea mici. În satul Bărbăteşti se constituie 2 feluri de grupe: una mai redusă, alcătuită din copii pînă la 9 ani (5—10 copii) şi alta amplă, la care participă copiii mai mari şi nu numai ei, ci şi tineri pînă pe la 20 de ani; uneori, la aceasta din urmă se mai adaugă şi copii mai mici, însoţiţi de părinţii lor. Bineînţeles, există mai multe grupe mici şi, după caz, 2 sau cîteva grupe mari.

Colindătorii se constituie (cu excepţia grupei mici din Bărbăteşti) în cete impresionante („canarale"), atingînd numărul de 50—60—100—150 de participanţi. Potrivit informaţiilor date de bătrîni, grupa amplă era exclusiv caracteristică în trecut şi la Bărbăteşti.

Cetele se stabilesc după sectoarele satului, iar în cîte un sector mai mare se formează cîteva cete. Bătrînii din Bărbăteşti relatează că, mai înainte, nu existau decît 2 cete mari, care se întîlneau şi se despărţeau în centrul satului, şi că abia de curînd (aproximativ de

---

[1] Obiceiul se limitează la urat. Nu există colinde cîntate iar referinţele asupra acestora, pentru trecut, sînt vagi. Satele cunosc un bogat repertoriu de cîntece de stea, cu un puternic iz popular, care însă sînt considerate de localnici în afara sferei termenului „colindat". Ele sînt legate de un alt moment al ciclului, apariţia lor istorică e mai tîrzie (deşi au vechime în tradiţia populară a regiunii), nu se bucură nici de amploarea desfăşurării, nici de importanţa uratului şi au început să cadă în desuetudine.

[2] În Transilvania şi Banat li se spune „piţărăi".

[3] În Lupşa de Sus în iunie-iulie 1961 şi în Bărbăteşti în decembrie 1962.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 4, p. 425—438, Bucureşti, 1965

10—15 ani) numărul lor a crescut, prin fragmentare. O femeie motivează : ,,Îm pare că s-a spus la biserică să colinde fiecare cătunu lui̯ şi numa zîu̯a, că nu mai̯ stau̯ ne̯am[4] acasă“. În trecut, repartizările teritoriale erau, în general, respectate, iar imixtiunile generau conflicte : ,,Să mai̯ lo̯a la bătai̯e, că če caută Mi̯erleşti să i̯a colindeţe de la Zăvo̯ai̯a“.

În Bărbăteşti, ceata se adună în prealabil la o casă, situată într-un punct nodal al cartierului, şi pînă la adunarea tuturor, acolo se cîntă, se fluieră şi se joacă. Casa rămîne an de an aceeaşi, pentru mult timp.

În acelaşi sat, colindatul are loc de 2 ori : o dată, în noaptea de 23 spre 24 decembrie, cînd merg cei mari, şi apoi, în zorii zilei de 24, cei mici. Uneori, primii merg şi noaptea şi ziua, ceea ce în trecut se petrecea cu regularitate. Programarea separată a celor mici pare a se datora intervenţiei unui preot din sat.

Durata colindatului variază după întinderea cartierului. Trecutul a cunoscut durata maximă (,,de la douşpe nainte, pîn' la zîu̯ă. Mai̯ vene̯a odat — acasă, gole̯au̯ trăi̯stile şî plecau̯ i̯ar. . .“). Reveneau la aceeaşi casă, unde ştiau că sînt primiţi cu dărnicie.

Copiii umblă cu trăistuţe atîrnate de gît (de multe ori, disproporţionate ca mărime faţă de purtător) iar unii poartă în mînă cîte o bîtă. La Lupşa de Sus, aceasta din urmă are un aspect anume şi o funcţie rituală ; făcută din lemn de alun şi frumos înflorată, ea poartă numele de ,,colindă” şi este purtată de cîţiva băieţi (2—3—4) mai mari din ceată.

Ceata se opreşte în faţa porţilor şi acolo se strigă, la Bărbăteşti, urarea tradiţională şi cererea darului, în versuri. Versurile sînt heterometrice şi împerechiate prin rime. Strigarea evidenţiază accentele tonice, cu sublinierea mai puternică a unora :

,,Bună dimineaţa la Moş Ajun ! $\overset{/}{-}\cup\cup\cup \mid \overset{/}{-}\cup\cup \mid \overset{/}{-}\cup \mid \overset{//}{-}$

Într-un ceas bun ! $\cup\cup\overset{/}{-} \mid \overset{//}{-}$

Ne daţi (colindeţi) ori nu ne daţi? $\cup\overset{/}{-} \mid (\cup\cup\overset{/}{-}) \mid \cup\overset{//}{-} \mid \cup\overset{/}{-} \mid$

Sau plecăm supăraţi ?” $\cup\cup\overset{/}{-} \mid \cup\cup\overset{//}{-} \mid$

Intră apoi în curte, pentru daruri, la primirea cărora răspund : ,,Bună dimineaţa !”

Textul e strigat numai de copii (,,Femeile şi fetele mari̯ nu strigau̯. . . nu zice̯au̯ niž Bună dimineaţa”).

Un bătrîn relatează că, pe vremuri, după strigare urma o colindă cîntată la fereastră. Îşi aminteşte vag : ,,Sculaţi, sculaţi, / Că vă vin colindători. / Ne daţi, ori nu ne daţi ? / Obiceiu vechi îl mai ţineţi, ori nu-l mai ţineţi ?”.

Potrivit unei alte relatări, colindătorii aveau obligaţia de a juca în curte, joc fără de care nu primeau daruri.

La Lupşa de Sus, cei mici se opresc în curte, unde încep ,,să hăhăiască” : hă, hă, hăăă !... — după care, uneori strigă : ,,Ieşiţi cu colindeţii, că buiră băieţii !”. Din ceată se desprind 2—3—4 băieţi, din cei mari, care intră în casă, pentru a ,,vrăji cu colinzile” (bîtele) în vatra focului, adică „vrăjesc cu colinzile, brucesc cu ele în foc, în vatră... Amestecă cărbunii de două, de trei ori”, după care rostesc urarea :

---

[4] De loc.

„Bună ziua lui Ajun, ∪∪ | ∪́∪ | ∪∪ | –̋

Că-i mai bun a lui Crăciun. ∪∪ | ∪́∪ | ∪∪ | –̋

Porci graşi, unturoşi, –́ –́ | ∪∪ –́ |

Să mănînce uameni sănătoşi[5]. ∪∪ | ∪́∪ | ∪́∪ | ∪∪ –̋

Ce-i în casă să trăiască, ∪∪ | ∪́∪ | ∪∪ | ∪́∪ |

Ce-i afar', să izvorească ! ∪∪ | ∪́∪ | ∪∪ | ∪́∪ |
La anu şi la mulţi ani !”

La Bărbăteşti, darul poartă în totalitatea lui numele de „colindeţi”. El constă în covrigi, biscuiţi, cornuri, bomboane, mere, pere, nuci „şî čę-avęa ụomu”, în nici un caz bani. Însă darul tradiţional obligatoriu îl reprezintă „boboneţii” (sau „bobonetele”) — pîiniţe pătrate, sau feliuţe de pîine, coapte în casă. Gazdele întîmpină cetele cu coşurile pline cu colindeţi şi împart cu dărnicie şi bună dispoziţie.

În Lupşa de Sus, prin „colindete” se înţeleg colaci lungi, împletiţi, făcuţi din făină de grîu. Gazdele aruncă mai întîi cu boabe de porumb şi cu nuci peste colindători şi apoi le împart colindete.

Sînt rare cazurile de neprimire a colindătorilor. La Bărbăteşti, în asemenea împrejurări, urmează cîteodată represalii, fie verbale :

„Cine nu dă boboneţi,
Să facă casa bureţi
Şi cuopiii castraveţi !
∪́∪ | ∪́∪ | ∪́∪ | ∪́V

Pentru un covrig,
Îngheţai de frig ;
∪́∪ | ∪́∪ | ∪́V

Pentr-un bobonete,
Şapte boate-m dete ;
∪́∪ | ∪́∪ | ∪́∪ | sau ∪́∪ | ∪́∪ | –́ –̂

Pentr-un biscuite, ∪́∪ | ∪́∪ | ∪́∪ |

Rupsăi un dinte”. V∪ | ∪́∪ | ∪́∪ |

---

[5] În unele variante se intercalează : Vacile lăptoase / Oile lînoase.

— fie represalii faptice, mai energice : ,,Da p-ičişa s-a sui’ pă porţ, le descui̯e, bat či̯uči̯ şi să duc în casă peste om. Nu-l lasă, ziče : — ,,Bună dimine̯aţa la Moş Ajun !” şi nu-l lasă ne̯am, pînă nu le dă”. Sau : ,,... I̯-a răsturna′ porţîle, i̯-a lo̯at porţîle din copile şi i̯-ă scos căruţa afară şi ne̯-ă tras cu i̯a în vale... A veni’ la noi̯ să ne bată ş-ă fugit”.

Alteori, copiii îşi văd mai departe de drum, trecînd cu vederea lipsa de ospitalitate ieşită din comun.

Casă după casă, ceremonialul se desfăşoară pînă la epuizarea sectorului ce le revine, într-o atmosferă festivă continuată apoi în bucuria consumării finale a darurilor.

Ambele sate au cunoscut sau mai cunosc şi alte obiceiuri, cu acelaşi prilej calendaristic. Colindatul, însă, deţine întîietatea, întrunind laolaltă însuşiri multiple, prin vechimea, persistenţa [6] şi actualitatea sa, prin conţinutul său, legat de cele mai esenţiale aspiraţii omeneşti — munca şi viaţa prosperă —, prin caracterul său viguros şi prin faptul că antrenează în mod activ întreaga colectivitate sătească la exercitarea lui, la o tensiune psihică înaltă.

MARIANA KAHANE

CURSURI DE ETNOGRAFIE PENTRU MUZEOGRAFI

În etnografie, atît în sectorul de cercetare ştiinţifică propriu-zis, cît şi în cel muzeografic, problemele esenţiale sînt orientate spre elucidarea aspectelor celor mai semnificative din cultura materială şi spirituală a poporului român. Numeroase activităţi şi manifestări urmăresc continua promovare a disciplinei etnografice, o tot mai strînsă colaborare a ei cu ştiinţele înrudite, precum şi formarea de noi cadre specializate.

Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, prin Comisia muzeelor ştiinţifice a organizat, începînd de la 5 aprilie a.c., un instructaj de 25 zile cu muzeografii din muzeele de etnografie şi de artă populară, din muzeele regionale şi raionale, pentru comunicarea rezultatelor obţinute în ultima perioadă, discutarea problemelor curente, lărgirea schimbului de experienţă.

Programul instructajului, temeinic şi judicios întocmit, a cuprins multiple forme de desfăşurare, ţinînd seama de scopul pe care şi l-a propus. El a cuprins un ciclu de lecţii teoretice politico-ideologice privind în primul rînd construcţia socialistă în ţara noastră, cursuri pe teme de specialitate, seminarii asupra problemelor mai importante, aplicaţii practice, precum şi deplasări la cele mai mari unităţi muzeale din ţară, cu profil etnografic, lecţii practice pe teren, la sate.

Lecţiile teoretice politico-ideologice au stabilit cadrul general al programului, făcînd de la început legătura între problemele cercetării etnografice privind cultura tradiţională şi cele de strictă actualitate, probleme care formează un ansamblu.

Trecerea la problemele de specialitate s-a realizat printr-un ciclu de conferinţe cu teme generale, ca ,,Formarea limbii şi poporului român”, prezentată de Liviu Ştefănescu, secretarul Comisiei muzeelor ştiinţifice ; ,,Izvoarele ştiinţei etnografice” prezentată de Nicolae Ungureanu, consultant la Comisia muzeelor ştiinţifice ; ,,Domeniul şi problematica etnografiei”, de Gheorghe Focşa, directorul Muzeului Satului, ,,Curente şi şcoli etnografice”, de Tancred Bănăţeanu, directorul Muzeului de artă populară al R.S.R. ; ,,Istoricul dezvoltării studiilor etnografice în România", prezentată de Romulus Vulcănescu, şef de secţie la Institutul de etnografie şi folclor al Academiei R.S.R., „Probleme de etnografie comparată" de Nicolae Mironescu, cercetător la Institutul de studii sud-est europene al Academiei R.S.R.

---

[6] În timp ce alte obiceiuri, constituite mai tîrziu, au şi ieşit din uz, colindatul — mai vechi — continuă să vieţuiască şi astăzi.

Probleme cu teme speciale din domeniul etnografiei au fost prezentate de prof. Henri H. Stahl, ,,Evoluţia formelor de proprietate la români" ; Valeriu Butură, ,,Probleme privind tipologia uneltelor în agricultură" ; Cornel Irimie ,,Instalaţii tehnice şi meşteşuguri populare" etc.

Alte conferinţe au fost axate pe aspecte ale activităţii de muzeu propriu-zise ca : ,,Alcătuirea tematicii de cercetare şi expunere a unui muzeu etnografic", N. Ungureanu, ,,Tehnica organizării expoziţiei de muzeu", M. Focşa.

În cadrul aplicaţiilor practice, au fost vizitate colecţiile şi expoziţiile Muzeului de artă populară al R. S. România şi Muzeului Satului, unde personalul ştiinţific de specialitate a procedat la ample prezentări şi ghidaje model. Au fost vizitate de asemenea marile unităţi muzeale cu profil etnografic din ţară, care în afara colecţiilor şi expoziţiilor pavilionare dispun de secţii în aer liber în plină dezvoltare, ca Muzeul Bruckenthal din Sibiu, Muzeul din Goleşti, Muzeul etnografic al Transilvaniei din Cluj.

În cadrul unui simpozion au fost prezentate rezultatele unor schimburi de experienţă cu străinătatea, la mari muzee cu secţii în aer liber, ca de pildă cele din Suedia.

Lecţia practică de cercetare la teren a avut ca obiectiv verificarea metodelor de cercetare privind studiul uneltelor şi tipologia lor, arhitectura populară, organizarea interiorului ţărănesc, portul popular.

În cadrul programului a fost prevăzută de asemenea o gală de filme cu teme etnografice, de cultură materială, de artă populară şi cultură spirituală ca : ,,Sîmbra oilor, un obicei juridic popular", ,,Scoarţe populare", ,,Ceramica populară", ,,Crestături în lemn", ,,Nunta din Oaş", un documentar despre Muzeul Satului.

Solicitaţi să-şi dea concursul la diferitele forme de desfăşurare ale acestui instructaj, care a adunat 55 participanţi din toată ţara, cei mai buni specialişti din sectorul de cercetare ştiinţifică şi din sectorul muzeelor, au răspuns cu promptitudine şi interes. Ei au contribuit în felul acesta la bunul mers al programului, asigurînd o înaltă ţinută ştiinţifică întregului său conţinut, realizînd o mai strînsă colaborare între sectoarele desciplinei etnografice. Această colaborare se impune ca o necesitate determinată de însuşi caracterul disciplinei, de strînsa coeziune dintre problemele care-i stau în atenţie. Cercetarea ştiinţifică a fenomenelor de cultură materială şi spirituală din viaţa poporului nostru merge paralel cu acţiunea largă, bine îndrumată, de organizare de colecţii etnografice care însumează tot mai numeroase documente de interes ştiinţific, ilustrînd convingător originalitatea, frumuseţea, valoarea culturii noastre populare, evoluţia ei neîntreruptă sub semnul unei unităţi de fond şi, totodată, perspectivele de viitor ce i se creează în ansamblul construcţiei socialiste.

Institutul de etnografie şi folclor, Institutul de istoria artei, Institutul de studii sud-est europene al Academiei R.S.R., potrivit preocupărilor lor, au răspuns invitaţiei de a trimite specialişti pentru susţinerea conferinţelor, au pus la dispoziţie arhivele de care dispun, au trimis specialişti pentru a însoţi aplicaţiile practice pe teren la problemele care constituie teme de cercetare.

Iniţiativa Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă de a organiza un instructaj cu cadrele ştiinţifice din muzeele şi secţiile de etnografie şi artă populară este cu atît mai meritorie cu cît în învăţămîntul nostru superior nu există cursuri la aceste specialităţi în toate facultăţile care dau absolvenţi în sectorul muzeografic cu profil etnografic şi de artă populară.

FLORICA LORINŢ

ARTA POPULARĂ DIN VALEA JIULUI (regiunea Hunedoara). Colectiv de redacție *. Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1963, 589 pagini + 274 figuri, 18 hărți, 15 planșe.

Există rațiuni *prima facie* ca volumul masiv, construit în principal pe baza cercetării concrete nemijlocite efectuate în cea mai puternică zonă minieră din țara noastră, să impresioneze datorită bogăției materialului de teren cules, care evocă atît complexitatea uluitoare a fenomenelor artei populare românești cît și ocurența pervasivă a cazului artistic popular la români. Bogăția întregii noastre culturi populare în general, forța și resursele ei inepuizabile s-au manifestat de-a lungul întregii progresiuni istorice trecute și prezente în fiecare regiune din patria noastră luată în parte.

Intenția autorilor, exprimată cu recurență în paginile volumului, de a împlini un gol în domeniul cercetării actuale a artei populare din țara noastră, se traduce la nivelul lucrării în discuție în unele informații valoroase referitoare la fenomenul plastic popular jienesc. Volumul atestă o experiență îndelungată în cercetarea fenomenului viu precum și o aplicare perseverentă în selecționarea faptului artistic. În comparație cu alte lucrări se evidențiază străduința autorilor de a găsi o formulă de prezentare grafică a materialului ilustrativ cît mai adecvată obiectivelor majore ale cărții, auxiliu plastic care să faciliteze transformarea faptului estetic în obiectiv al analizei detaliate.

Volumul cuprinde o *Prefață* și *Capitolele: Introducere; Ocupațiile locuitorilor, unelte și obiecte de uz; Construcțiile; Ceramica; Țesături, alesături, cusături și împletituri populare; Portul popular; Concluzii.*

Lucrarea cîștigă prin importanța acordată descrierii tehnicilor de realizare ca și a celor de folosire a produselor artistice vizate. Se remarcă descrierea amănunțită a tehnicii textilelor în capitolul *Țesături, alesături etc.*, aparținînd lui Nicolae Dunăre.

Extinderea sferei artisticului pînă la recunoașterea implicației estetice în diferitele forme de organizare și adecvare a materialului unui rost practic este formulată explicit, ca principiu estetic, în subcapitolul *Unelte, obiecte de uz casnic și instalații de industrie țărănească* (autori Cornel Irimie și Ion Frunzetti) principiu menit să devină consens unanim adoptat în toate capitolele cărții. Cercetarea întreprinsă se aplică astfel, cu același interes, să valorifice concomitent esteticul în confiniile ornamentale ale obiectelor, cît și dincolo de acestea, prin sesizarea valorilor estetice implicate în cele mai elementare determinări morfologico-funcționale ale unui obiect de cultură populară, în „perfecta adecvare funcțională a morfologiei obiectului la scopul lui util” (p. 89).

Sfera extrem de largă preconizată de autorii volumului în abordarea artisticului și-a găsit concretizarea și pe linia unei insistențe în descrierea raporturilor dintre fenomenul artistic și laturile materiale ale culturii populare.

În ceea ce privește punerea și interpretarea problematicii propriu-zise a ornamentului reține atenția în mod deosebit subcapitolul menționat privitor la *Unelte, obiecte etc.*, prin contribuția ce o aduce la analizarea evoluției „ornamentului jienesc”. În preocuparea lor pentru succesiunea etapelor acestei evoluții autorii subliniază rolul perceperii globale anticipative a obiectului, pe o treaptă dată, de către creatorul popular, momentul transformării valorii utile în valoare artistică şi, în consecinţă, a transferării acesteia asupra obiectului prin mijlocirea exclusivă a ornamentului : « Majoritatea uneltelor pastorale, fiind unelte de evidenţă şi măsurare a produselor, aveau de la o vreme — după ce slujiseră drept „memorie" contabilităţii laptelui, produselor lactate ca şi a oilor şi lînii, un aspect foarte „ornamentat", deşi crestăturile de pe suprafaţa lor fuseseră iniţial făcute cu scop practic. Perceperea aspectului lor global, după ani de folosire a inspirat meşterului anonim şi nespecializat, recrutat de cele mai deseori tot din păcurari, care le-a reprodus în exemplare noi, ideea de a reda întocmai însăşi grafia ornamentală acum, de pe suprafaţa acestor măsuri » (p. 106). Considerăm că această ipoteză sesizează totodată un aspect important în modalitatea specifică de funcţionare a „oralităţii" extinsă şi în domeniul artei populare plastice.

---

* Colectivul de redacție este format din : Nicolae Dunăre (redactor responsabil), Sabin Belu, Ion Frunzetti, Leontin Ghergariu, Cornel Irimie, Paul Petrescu, Paul H. Stahl (membri). Lucrarea apare sub egida Academiei R. S. România, Filiala Cluj.

Analiza fenomenului artistic jienesc, abordată cu discernămînt şi subtilitate, privitor la uneltele şi obiectele de uz casnic, implică consecinţe importante în ce priveşte perspectivele de generalizare pe care o atare analiză le deschide cercetării la nivel particular-regional, cu atît mai mult cu cît problema formulată în termenii analizei „particular-regional" trebuie să preocupe în mod deosebit pe cercetătorii fenomenelor de cultură populară, fenomene ce se cer relevate în unitatea lor specific naţională, unitate vehiculată prin ipostazieri individual-locale, particular-regionale, sau general-naţionale.

Principiile estetice expuse în general în subcapitolul *Unelte, obiecte etc.*, ca şi unele concluzii rezultate de pe urma investigaţiilor de aici, ar fi meritat să-şi ocupe locul atît în introducere cît şi în concluziile volumului în forma în care apar şi sînt expuse în subcapitolul menţionat, ceea ce nu se întîmplă însă.

Cu această constatare trecem la expunerea unor observaţii referitoare la unele aspecte discutabile sau negative ale volumului în discuţie. Dacă, pe de o parte, volumul *Arta populară din Valea Jiului* se constituie ca atare pe baza discernerii unor materiale faptice de teren, deosebit de realizate artistic şi de valoroase, pe de altă parte, în volum apar numeroase puncte de vedere nefundamentate ca acelea din capitolele *Introducere; Ţesături, alesături, cusături şi împletituri populare; Portul popular* şi *Concluzii* (concepute în întregime de Nicolae Dunăre) precum şi sub-capitolul *Aşezarea* (autori N. Dunăre, Sabin Belu, Liviu Patachi), *Ocupaţiile* (autori N. Dunăre, Sabin Belu) sau capitolul *Ceramica* (autori N. Dunăre, Julius Bielz). În măsura în care aceste capitole exprimă, fiecare în parte, generalizări referitoare la întreaga problematică expusă în volum, calitatea acestor interpretări se transferă şi caracterizează într-o anumită măsură întreg volumul.

Obiecţii principale ridică felul în care este aplicat în general criteriul periodizării şi în particular modul de interpretare a fenomenului artistic popular în raport cu specificul industrial al zonei — obiective care, de fapt, condiţionîndu-se reciproc solicită o rezolvare concomitentă.

Considerăm că într-o lucrare concepută vast, cu material bogat, în care se trece în revistă o perioadă de timp mare, este obligatorie grjia pentru o periodizarea riguroasă care să confere cercetării un caracter strict ştiinţific.

Identificarea materialului viu de teren în funcţie de etapele succesive pe care le-a parcurs, identificarea etapelor înseşi şi, în consecinţă, folosirea metodelor celor mai propice— raportarea la situaţia din zonele învecinate etc. — realizează în mod exclusiv subcapitolul citat mai înainte : *Unelte, obiecte etc.* (autori C. Irimie şi I. Frunzetti) şi capitolul *Construcţiile* (autori P. Petrescu şi P. H. Stahl).

În ceea ce priveşte specificul industrial al zonei, acesta nu constituie în mod real un criteriu de bază al analizei la obiect în cadrul volumului în discuţie.

Volumul *Arta populară din Valea Jiului* ar fi cîştigat neîndoielnic în claritate dacă s-ar fi aplicat reducţia la o cercetare în lumina raportului sat-oraş, dacă s-ar fi precizat etapele succesive pe care le înscrie fenomenul artistic plastic jienesc în acest raport, probleme ce nu pot fi ignorate într-o lucrare ce-şi propune să caracterizeze artisticul dintr-o zonă puternic industrializată cum este aceea a Văii Jiului. Aceste cerinţe se impun cu atît mai mult cu cît, după cum se profesează în introducere, cercetarea vizează perioada modernă şi contemporană, deci nu se aplică unei perioade de acum două, trei sute de ani. Autorii nu se referă la o zonă minieră compusă exclusiv din aşezări izolate, perimetrul cercetării extinzîndu-se la o regiune în care coexistă atît unităţi rurale cît şi centre aglomerate ,ultimele trasnformate treptat în oraşe industriale — proces care a atins un ritm vertiginos în ultimii douăzeci de ani în condiţiile regimului democrat-popular. Autorii nu precizează faptul că ar intenţiona să studieze în mod exclusiv fenomenele de artă populară plastică de la nivelul acelei populaţii din Valea Jiului ce continuă să locuiască în unităţi sociale rurale mai îndepărtate de centrele orăşeneşti — ceea ce tot nu le-ar fi permis să eludeze caracteristicile industriale miniere predominante ale zonei în discuţie, inclusiv raporturile populaţiei acestor unităţi cu centrele industriale orăşeneşti.

Într-o cercetare ştiinţifică nu se poate admite să se treacă peste planul realităţii de cercetat cu estompa obiectivelor cercetării, acestea din urmă neputînd fi supraordonate întru totul specificului mediului social în care se petrece cercetarea. Interesul pentru sesizarea şi descrierea fenomenelor celor mai realizate din punct de vedere artistic nu poate justifica ignorarea realităţilor sociale *caracteristice zonei*, în care se dezvoltă respectivele fenomene artistice, mai ales într-o lucrare ce-şi propune să caracterizeze artisticul din cadrul unui mediu social complex.

În cazul volumului de faţă trebuia să ne apară cu claritate căror etape şi căror categorii sociale (categorii de mineri, consideraţi după gradul de proletarizare, după legăturile pe care le mai menţin cu vechea gospodărie agricolă-pastorală etc.) aparţin respectivele fapte artistice plastice expuse în volum; în ce direcţie se angajează ele apar, reapar sau dispar) şi ce semnificaţii vehiculează noul; cu ce anume alte fenomene artistice coexistă şi care este locul fenomenului de artă populară în ansamblul vieţii artistice a minerilor; în ce raport se află fenomenul artistic popular tradiţional faţă de cel cult, considerînd importanţa raportului specific pe care-l înscrie la muncitorii industriali interferenţa popular-cult etc. Dacă autorii volumului ar fi procedat astfel, nu s-ar fi ajuns la constatarea unei devoluţii, a unei stagnări în creaţia artistică plastică populară la muncitorul ajuns într-un grad mai avansat de proletarizare în raport cu creaţia artistică plastică de factură tradiţională a predecesorului său, ţăranul crescător de animale; nu s-ar fi creat impresia, omniprezentă în volum — în pofida unor fraze pur exterioare — că se îngustează în mod absolut sfera vieţii artistice la clasa următoare, clasa muncitoare. Dimpotrivă, ar fi rezultat prin dovezi concrete adevărul că sfera artisticului se dezvoltă în mod neîntrerupt, bineînţeles însă că prin intermediul unui proces mult mai complicat decît cel prezent în condiţiile de viaţă ale ţăranului din feudalism, ca de exemplu, printr-o mai mare mobilitate în translaţia de la unele preocupări artistice la altele, printr-o mai mare mobilitate a interferenţei popular-cult etc.

Nu se poate afirma că autorii volumului nu sînt convinşi de necesitatea aplicării principiului periodizării şi de importanţa hotărîtoare ce trebuie acordată caracteristicii predominant industriale-miniere a zonei, — ca dovadă, amintindu-şi mereu de cea de a doua problemă, autorii retropedalează, prin enunţuri însă, aproape în fiecare capitol din volum asupra caracterului industrial-minier al zonei. Cînd se încearcă însă o aplicare concretă a acestor imperative metodologice — cu excepţiile semnalate în legătură cu subcapitolul *Unelte, obiecte etc.* şi capitolul *Construcţiile* — se recurge, în mod curent, la propoziţii cu caracter foarte general sau de convenienţă. De exemplu în legătură cu portul minerilor, autorul N. Dunăre silogizează în termenii umători : „Astăzi acest port capătă aspecte calitative noi, datorită marelui avînt luat de industria mineritului, avînt determinat de dezvoltarea socialistă a ţării noastre, cînd, ca şi în întreaga ţară, se afirmă în toate sferele vieţii sociale, inclusiv în cel al artei populare, rolul conducător al clasei muncitoare" (p. 314). Alteori citatele se substituie analizei de adîncime, sau se recurge la conjecturi.

Încercînd o generalizare asupra evoluţiei istorice a zonei, autorul N. Dunăre constată „... pe plan strict etnografic, evoluţia de la economia pastoral-agricolă, la o formă pastoral-mineră, pentru ca apoi să ajungă la forma predominant sau chiar exclusiv mineră" (p. 449). Fără a ne opri mai pe larg asupra erorii de a confunda planul *strict* etnografic cu cel economic, ne întrebăm ce se întîmplă cu agricultura, unde „a dispărut" ea în cea de-a doua etapă? De altfel din precizările ce se fac în continuare este greu de aflat, cînd, cum, şi în ce condiţii ar fi avut loc acest proces : „... Astfel pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, cît şi într-o primă perioadă de timp din secolul al XIX-lea, cultura populară din Valea Jiului era clopeşită de elemente etnografice, folclorice şi de artă populară izvorîte din practica vieţii pastoral-agricole" (p. 449), explicaţie ce ridică nedumeriri adiţionale cu privire la fenomenul de cultură populară „copleşit" de cel etnografic, folcloric etc.

Considerînd că cele trei etape decelate de autor îşi arogă calitatea de concluzii definitive pentru zona cercetată este firesc să ne întrebăm pe ce bază documentară sînt fundamentate, cu atît mai mult cu cît se pune în circulaţie o categorie economică inedită : „economia pastoral-minieră". Angajarea în concluzii de factura aceasta reclamă suportul unor documente convingătoare. Pornind de la principiul definiţiei ocupaţiei, autorul trebuia să producă tabele statistice sinoptice, rezultat al propriei cercetări sau să reproducă asemenea documente din lucrări de specialitate din care să rezulte proporţia în care populaţia care determină profilul ocupaţiei într-o regiune, respectiv cea din interiorul limitelor de vîrstă, era antrenată în păstorit sau în minerit, sau era antrenată concomitent în amîndouă etc. Or, modul de abordare al analizei economice a zonei în capitolele semnate de N. Dunăre, precum şi în cele aparţinînd altor autor în colaborare cu N. Dunăre, nu este fundamentat documentar.

Dacă opţiunea pentru necesitatea depăşirii unei analize exclusive pe linia ornamentaţiei constituie o optică de augmentare a valorilor estetice în cadrul cercetării, fapt pe care l-am evidenţiat mai sus, constatăm în schimb că, în privinţa procedeelor de confruntare a fenomenului artistic cu întregul social din configuraţia Văii Jiului, volumul nu respectă echilibrul dintre necesităţile impuse de obiectul artistic al cercetării în discuţie şi unele necesităţi contigue. Se extind astfel discuţii şi se formulează puncte de vedere concluzive a căror bază documentară depăşeşte posibilităţile reale de argumentare cu care operează în general cercetarea etnografică — cu atît mai mult pe acelea cu care operează cercetarea şi mai restrînsă din domeniul artei populare — şi se angajează astfel o problematică mult prea îndepărtată de obiectivele cărţii, care solicită probarea cu documente conforme cu natura acesteia — toate acestea în timp ce se neglijează cercetarea şi elucidarea obligatorie a unor aspecte artistice specifice muncitorilor, de felul celor menţionate mai sus.

Obiecţii serioase generează şi metoda formulată şi aplicată de N. Dunăre în legătură cu „relaţiile etnografice, dintre populaţia română de pe cele două versante ale Carpaţilor". Afirmaţii de acest fel, care păreau pînă la un anumit punct să constituie doar formulări necontrolate (noţiunea „relaţii etnografice" fiind evident eronată prin aceea că se confundă cele două planuri : ontic-realitatea de cercetat şi gnosic-ştiinţa despre această realitate) se dovedesc însă a constitui o teorie proprie a autorului lor.

Astfel, în subcapitolul *Problema relaţiilor între portul românilor de pe ambele versante ale Carpaţilor Meridionali* (p. 413) autorul N. Dunăre vorbeşte despre „existenţa unor *factori importanţi* şi a unor *elemente de legătură* între cultura populară a zonelor de pe ambele versante ale Carpaţilor" (p. 414) ; despre faptul că „... terenul, arhivele şi colecţiile muzeale oferă vaste posibilităţi pentru studierea *relaţiilor paşnice şi rodnice* care s-au dezvoltat între cultura populară dintr-o zonă etnografică transilvăneană şi aceea a populaţiei zonelor etnografice megieşe din Muntenia şi Moldova" (p. 414 nota 6) ; despre faptul că ,,Acest aspect al relaţiilor etnografice şi artistice interţinutale a început să constituie unul din *criteriile de bază în munca noastră de cercetare*" (p. 414 — *subl. ns.*). Această teorie devenită ,,criteriu de bază" etc. creează, de fapt, o falsă problemă, deoarece ea scapă din vedere tocmai esenţialul : *unitatea de monolit a culturii noastre populare pe întregul teritoriu al ţării, faptul că permanenta transvasare a fenomenului cultural are loc în cadrul unui organism cultural popular unitar, închegat de secole.*

Am subliniat mai înainte importanţa particularului regional în cercetarea culturii populare, rolul acestuia în determinarea specificului naţional. În ţara noastră unde cultura populară se caracterizează printr-o perfectă unitate, izvorîtă dintr-o bază de pornire unitară, evidenţierea particularităţilor regionale contribuie în mod nemijlocit la continua îmbogăţire a cunoştinţelor noastre despre specificul naţional prin descoperirea şi relevarea continuă de aspecte şi forme în care se manifestă acesta. Perfecta unitate între individual-particular-general în cultura noastră populară, respectiv între caracterul local, regional şi naţional, se traduce şi în limbajul evidenţei exterioare a acestei unităţi care poate fi uşor percepută, fără eforturi deosebite. Considerăm însă că sublinierea modalităţilor multiple şi a proceselor intime, de detaliu, prin care se atestă unitatea dintre particularităţile regionale şi specificul întregii noastre culturi populare prezintă nu mai puţin interes ştiinţific.

În capitolele semnate de N. Dunăre din volumul *Arta populară din Valea Jiului* se trece însă cu uşurinţă peste acel sistem de referinţe fundamental, unitatea culturii populare româneşti, în baza căruia se fixează raportul particular-general.

Absolutizarea deosebirilor zonale îl duce pe N. Dunăre la formulări ,,ultraiste" cu privire la fenomenul artistic popular, la închistarea lui în entităţi de sine stătătoare, acolo unde, de fapt, nu există decît *particularităţile aceleiaşi unităţi*, la tentativa de a stabili raporturi, legături, relaţii etc., între ,,elemente" de cultură populară luate în parte (de exemplu, raporturi, legături, între diferite elemente de port de pe cele două versante etc.). Rezultă din acest sistem de a raţiona erori de genul celor menţionate în privinţa portului transilvănean (p. 419 ; p. 421 ; p. 436 etc.), sau de genul celor afirmate la finele paragrafului întîi de la pagina 417 cu privire la factorii care ar fi contribuit la ,,facilitarea legăturilor" amintite.

În capitolele şi subcapitolele menţionate se uzează adeseori de operaţiuni logice al căror sens şi a căror mişcare este lipsită de consecvenţă. Să ne oprim asupra unui exemplu care deconcertează încă din primele pagini ale volumului. În primele rînduri ale subcapitolului *Aşezarea*, autorii N. Dunăre, S. Belu şi L. Patachi apreciază în felul următor deosebirile dintre patru grupe de populaţie, respectiv locuitorii a patru zone, care toate împreună ocupă doar o parte a regiunii Hunedoara : ,,În sud-estul regiunii administrative Hunedoara, la sud de valea inferioară a Mureşului se deosebesc din punct de vedere al modului de viaţă, al istoriei culturii materiale, al vieţii sociale şi culturii spirituale, patru grupe de populaţie : ,,pădurenii", ,,ţărenii", ,,mărginenii" şi ,,jienii" (p. 31). Deoarece unitatea etnică românească a celor patru grupe este în afara oricărei discuţii, ne întrebăm cum se poate stabili o deosebire între aceste grupe, din atîtea puncte de vedere hotărîtoare ca : *mod de viaţă, istoria culturii materiale şi spirituale, viaţa socială*. Răspunsul rezidă în caracterul deficitar al logicii expunerii, cu atît mai evident cu cît pe aceeaşi pagină şi referindu-se *la aceleaşi grupe de populaţie, locuitorii aceloraşi patru zone*, autorii susţin că ,,Multă vreme toate aceste patru zone au fost cuprinse într-o singură mare unitate etnografică".

Considerînd volumul *Arta populară din Valea Jiului* în ansamblul său, putem conchide, pe de o parte, alături de N. Dunăre — redactorul responsabil al colectivului de autori — că lucrarea ,,... ne-a îmbogăţit cu noi informaţii concrete etnografice şi artistice" (p. 450), dacă ne referim la aparatajul documentar-grafic al întregului volum, la capitolele semnate de C. Irimie, I. Frunzetti, P. Petrescu şi P. H. Stahl şi la unele descrieri tehnice din celelalte capitole. Pe de altă parte, nu putem fi de acord cu ceea ce N. Dunăre susţine în continuare, şi anume, că volumul ar îmbogăţi cercetarea în domeniul etnografiei şi al artei populare cu ,,noi concluzii de ordin teoretic..." (p. 450), prin care N. Dunăre vizează tocmai laturile negative semnalate în recenzia de faţă.

Evident că volumul *Arta populară din Valea Jiului* aduce contribuţii şi în privinţa modului de tratare metodologică şi de interpretare teoretică a faptelor artistice dar numai în anumite secvenţe: în subcapitolul *Unelte, obiecte etc.* şi în capitolul *Construcţiile.*

Înainte de a încheia ţinem să menţionăm că nu putem fi de acord cu unele din aprecierile formulate de recenziile publicate asupra volumului *Arta populară din Valea Jiului.* Astfel, recenzia publicată de săptămînalul ,,Tribuna" trece cu vederea contribuţiile reale, cum este aportul pe care-l aduce la elucidarea unor aspecte teoretice, subcapitolul *Unelte, obiecte de uz etc.*, precum şi cel din capitolul *Construcţiile*, elogiind în schimb unele afirmaţii hazardate din volum. Teoria lui N. Dunăre despre ,,relaţiile etnografice etc." este prezentată în termenii următori: ,,... este deosebit de importantă pentru istoria culturii populare constatarea caracterului permanent al legăturilor etnografice dintre Transilvania şi vechea Ţară Românească... La baza legăturilor reciproce între cultura şi arta populară constatate între zonele etnografice de pe ambele versante stau legăturile economice, politice, sociale şi culturale dezvoltate în cursul istoriei fără întrerupere între cele trei ţări româneşti"**. Aceeaşi recenzie apreciază drept precizare valoroasă clasificarea dată de N. Dunăre economiei şi aşezărilor din zonă: ,,faptul că pe acelaşi teritoriu s-au succedat două sau chiar trei tipuri de aşezări omeneşti bine diferenţiate din punct de vedere economic şi etnografic: a) tipul pastoral-agricol, b) pastoral-miner, c) miner" etc.

*

Faptele artistice şi în general faptele de cultură populară materială şi spirituală din Valea Jiului, manifestate în forme specifice multidimensionale individuale şi particulare, comparate cu cele prezente în celelalte regiuni ale patriei noastre atestă unitatea desăvîrşită a culturii populare româneşti.

LUCIA MUREŞANU

László Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine.* [Schiţă de istorie a versificaţiei româneşti], Budapesta, 1964, 163 p.

După cercetarea sistematică a lui C. Brăiloiu (*Le vers populaire roumain chanté* [1]) şi preţioasele observaţii răspîndite în cuprinsul studiilor muzicale ale lui B. Bartók [2], L. Gáldi ne oferă în primul capitol (cel mai amplu, p. 10—41) al prezentei lucrări, o interesantă şi din multe puncte de vedere inedită analiză a versificaţiei populare. Văzută ca etapă cheie pentru dezvoltarea ulterioară a versului românesc, I. Poezia populară este urmată de alte şase capitole, ale căror titluri — pentru o viziune de ansamblu asupra volumului — le reproducem: II Renaşterea şi barocul, III Secolul luminilor, IV Romantismul românesc, V Clasicismul naţio-

---

** Nr. 40, din 14 noiembrie 1963.

[1] C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, în ,,Revue des études roumaines", II, Paris, 1954.

[2] B. Bartók, *A román népzene* [Muzica populară română], în *Válogatott írásai* [Opere alese], Budapesta, 1956.

nal al lui Eminescu, VI Simbolism, realism, neo-romantism, VII Versul românesc din secolul al XX-lea.

Studiul se orientează îndeosebi către metru, realizările lui ritmice şi combinaţiile metrice fundamentale — perioade, strofe. Rima, asonanţele, structura fonetică a versului nu sînt abordate decît sporadic şi nu putem decît să regretăm această lacună şi să ne manifestăm speranţa că cercetările ulterioare ale autorului o vor completa.

Gáldi substituie opoziţiei fundamentale stabilite de C. Brăiloiu, între metrica versului necîntat şi metrica versului cîntat sau recitat, o alta, mai generală, între organizarea metrică a versului şi proza populară, operînd astfel la nivel literar. Efectuată în acest mod, analiza evidenţiază serioase puncte de contact cu popoarele neolatine cu care, muzical, afinităţile sînt mai rare. Întreaga lucrare este pusă de altfel sub semnul comparatismului; autorul abordează nu numai versificaţia românilor nord-dunăreni, ci face dese incursiuni în folclorul aromân, meglenoromân, istroromân, trasează arii de influenţă, semnalează contacte posibile cu popoarele învecinate.

Materialul folcloric utilizat este bogat, Gáldi operează cu texte din colecţiile lui Gh. Dem. Teodorescu, Gh. Cătană, E. Petrovici, C. Brăiloiu, Gh. Ciobanu, V. Nicolescu şi le alătură — atunci cînd este posibil — melodiile pe care sînt cîntate, încercînd paralele între vers şi rîndul melodic.

Textele folclorice sînt repartizate în două mari clase: texte *monometrice* (în majoritatea cazurilor isosilabice, cu excepţia versurilor acatalectice alternate cu versuri catalectice: octosilab / heptasilab, vers de 6 silabe / vers de 5 silabe) şi texte *heterometrice* (în majoritatea cazurilor asilabice).

Folclorul nord-dunărean se caracterizează prin utilizarea metrului trohaic şi ignoră formulele iambice (prezente în folclorul aromân), dactilice, anapestice.

Cu foarte rare excepţii, unitatea minimală a versului folcloric românesc o constituie tetrasilabul (*quaternario*) cu un accent fix pe silaba a treia şi un accent mobil non-obligatoriu pe prima silabă. Tetrasilabul (nesemnalat de C. Brăiloiu) este frecvent atît în textele monometrice (mai ales cîntece de leagăn de tipul: *Vínă şćucă / Dă mi-l culcă / Şi tu s$^{u̯}$omn / Dă mi-l adu̯ormi̯*,

schema: –́ ∪ –́ ∪ / ∪ ∪ –́ ∪ / ∪ ∪ –́ ∧ / ∪ ∪ ∪ –́ ∧ / cît şi în textele

heterometrice, alături de octosilabe (provenind în acest caz din divizarea în două a unui octosilab cu cezură mediană).

Metrii folclorici fundamentali îi constituie însă hexasilabul şi — mai ales — octosilabul pentru care, în locul tripodiei, respectiv tetrapodiei pyrrice (vezi C. Brăiloiu), Gáldi preferă interpretarea în termenii unor prototipuri trohaice.

Hexasilabul (cu realizare catalectică pentasilabică), avînd un accent fix pe silaba a cincea şi unul sau două accente mobile pe una din primele trei silabe (schemele

–́ ∪ ∪ ∪ –́ ∪ , ∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪ , ∪ ∪ –́ ∪ –́ ∪) apare în paparude şi cîntece (unele

doine, hore) caracterizînd îndeosebi colindele şi baladele (*Mioriţa* cu toate variantele, *Iovan Iorgovan, Mînăstirea Argeşului, Kira*). Ex.: *Dudulu̯oi̯e, lu̯oi̯e / Dă-i̯ Du̯o̯mnè să plu̯oi̯e* (schema:

∪ ∪ –́ ∪ ⋮ –́ ∪ / ∪ –́ ∪ ⋮ ∪ –́ ∪). În cîntece — mai rar în balade — hexasilabul

se scindează în două după schema 3, 3: *Şi fraţii — **Kirii** / Hoţii / **Brăilii** / Şerpii — **Dunării**.*

Nucleul metric al întregii poezii folclorice îl constituie octosilabul, frecvent realizat catalectic prin heptasilabe : *Mîndra mea din drumul mare/Aia-mi rupe inima, re.* Variantele ritmice ale octosilabului se caracterizează printr-o mare diversitate în repartizarea accentului, singurul punct stabil al versului fiind constituit de silaba a șaptea, în jurul căreia se organizează atît versurile acatalectice, (–́ ∪ –́ ∪ ⁝ ∪ ∪ –́ ∪ , ∪ ∪ –́ ∪ ⁝ –́ ∪ –́ ∪ , ∪ ∪ –́ ∪ ⁝ ∪ ∪ –́ ∪ etc.) cît și cele catalectice (–́ ∪ –́ ∪ ⁝ ∪ ∪ –́ Λ , ∪ ∪ –́ ∪ ⁝ ∪ ∪ –́ Λ etc.). În majoritatea cazurilor, melodia anulează deosebirile între diferitele varietăți de octosilab. Octosilabul apare și în aromână, meglenoromână, istroromână și — scindat în doi peoni III /∪ ∪ –́ ∪/ ∪ ∪ –́ (∪) /— este atestat în întreaga Peninsulă Balcanică și în Romania meridională.

După Béla Bartók, în folclorul românesc nu există versuri mai lungi decît octosilabul iar rîndurile melodice destinate să însoțească versuri de 10—11 silabe provoacă adăugarea — la fiecare linie — a silabelor de umplutură *trai, lai, lai* etc.

Gáldi prezintă totuși cîteva exemple în care versul conține mai mult de opt silabe. *Mă mir doamne* ⁝ *ce să fac* ⁝ *de durere* (secționat 4+3+4); *Bradului la munte-i place și la ger / Am avut și eu mîndruțe și-acum pier / Am avut întotdeauna / Dar acuma n-am niciuna / / Dacă nu-i!* (schema 11+11+8+8+3); niște cîntece macaronice ucrainean-românești și un exemplu istroromân completează seria. În toate cazurile, cu excepția celui de-al doilea exemplu, Gáldi semnalează caracterul divizibil al versului. Exemplul al doilea nu ni se pare însă mai convingător. Pe de o parte, cîntecul constituie numai versiunea română — al cărei proces de adaptare ritmică e mai mult sau mai puțin încheiat — a unui cîntec popular unguresc. În plus, făcînd abstracție de rîndul melodic, cezura segmentează primele două versuri (*Bradului la munte-i place* ⁝ *și la ger / Am avut și eu mîndruțe* ⁝ *și-acum pier*) care se încadrează astfel în schema 8+3+8+3+8+8+3).

Versul folcloric poate fi amplificat prin refrene de dimensiuni foarte variate (de la 1 la 11 silabe). Autorul oferă o bogată listă de exemple atît pentru completare prin refren a heptasilabelor (ex. *măi* — 1 silabă, *Leano fa* — 3 silabe, *Dorule dor* — 4 silabe, *Florile dalbe, Dai lăr lăr lăr lăr lă, Lelițo lelițo fa, Ano, Ano Lugojano, tră la la lă la la lă la la lă* etc.), cît și pentru completarea octosilabelor (*măi, măi, Leana mea, Nană dragă, Leliță dragă, Leleo ș-oi să mor, Dor dorule dor, Ileană Ileană, O sărmana vai de ea, Cosiță verdiță iedera* etc.).

După heptasilabe (octosilabe) pot apărea și refrene complexe. Heptasilabul e completat în Baia Mare prin *măi* + refren trisilabic. Octosilabelor li se adaugă deseori refrene de lungime inegală. Uneori, lungimea refrenului scade sau crește din vers în vers (în regiunile Iași ,Hunedoara, Brașov, Craiova). Ex. : *Frunză verde de răchită* Ana Leana *ș-al meu dor / Rea-i muierea cătrănită* Ana Leano / *Rea-i muierea cătrănită* Leana.

Refrenele (simple, complexe) sînt analizate separat în funcție de faptul că apar după heptasilab sau octosilab. Nu reiese însă în mod suficient de clar relația care se stabilește între cele două serii de refrene, cu alte cuvinte, dacă :

a) refrenele isosilabice din cele două serii sînt în variație liberă putîndu-se substitui în orice poziție și generînd versuri de lungime inegală. Ex : un refren de 4 silabe din seria de refrene care completează heptasilabul (vers 7+4=11) poate înlocui un refren de 4 silabe din seria de refrene care completează octosilabul (vers 8+4=12).

b) refrenele sînt substituibile numai cu condiţia menţinerii aceleiaşi lungimi de vers. Ex : un refren de 5 silabe după heptasilab (7+5) este în variaţie liberă cu un refren de 4 silabe după octosilab (8+4), versul rămînînd de 12 silabe;

c) refrenele din cele două serii sînt în distribuţie complementară şi se exclud reciproc.

În cazul în care e valabilă una din eventualităţile a) sau b) tratarea separată a refrenelor nu ni se pare necesară.

În ce priveşte formaţiile strofice, poezia populară cunoaşte distihuri (de cele mai multe ori obţinute prin repetarea unui vers : 1—1), terţete (obţinute prin repetarea unui vers în distih 1—1—2, 1—2—2, mai rar din 3 versuri diferite : 1—2—3), catrene (obţinute prin lărgirea distihului sau a terţetului : 1—1—1—2 ; 1—1—2—2 ; 1—1—2—3 ; 1—2—2—3 ; 1—2—3—3), rareori strofe de 5 versuri (1—1—2—2—3 ; 1—1—1—2—2 etc.) sau strofe de 6 versuri (mai ales în combinaţiile : 1—2—3—4—3—4 ; 1—2—3—3—4—5). Aceste strofe nu pot fi recunoscute decît pe baza melodiei. Apar însă şi strofe propriu-zise, delimitabile prin refrenul plasat la sfîrşitul lor : catrene (1—1—1—2 ; 1—1—2—2 ; 1—2—3—3 ; 1—2—3—4) strofe de 5 versuri (1—2—2—3—4 ; 1—2—3—4 ; 1—2—3—4—5), strofe de 6 versuri (1—1—2—2—3—4 ; 1—2—3—4—3—4), strofe de 7 versuri (1—2—3—4—5—4—5), strofe de 8 versuri (forma cea mai amplă de strofă populară). Şi în acest caz, tratarea separată a structurilor strofice (în funcţie de faptul că strofele sînt delimitate melodic sau prin refren) nu ni se pare suficient argumentată, mai ales că, în cadrul strofelor de 4 sau de 6 silabe, apar în cele două serii structuri identice : 1—1—1—2 ; 1—1—2—3 ; 1—2—3—3 ; 1—2—3—4—3—4. Ni s-ar părea mai interesantă disocierea strofei de fenomenele repetitorii, cu alte cuvinte precizarea numărului maxim de versuri *diferite* din care se structurează strofa folclorică şi analiza separată a repetiţiei de cuvînt, vers, strofă (refren) în poezia populară.

Versurile heterometrice apar mai rar, în descîntece, bocete. Chiar în versurile libere subsistă celule ritmice perfect cadenţate.

Spre deosebire de dacoromâni, la istroromâni întreaga metrică populară se orientează către asilabism.

Interesantă prezentare sincronică a metrului folcloric românesc, lucrarea ar cîştiga în adîncime dintr-o viziune diacronică asupra faptelor.

Ar fi putut fi înmulţite, de asemenea, paginile de analiză pe care le presupune un material atît de bogat.

În forma în care ni se prezintă, volumul solicită însă în permanenţă cititorul şi constituie o nouă contribuţie a autorului la opera de adîncire a prozodiei româneşti întreprinsă cu succes şi în atîtea alte lucrări anterioare.

S. GOLOPENŢIA-ERETESCU

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi pecedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

- ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie, Circulaţie, Geneză, Texte, 1964, 1107 p.,** 57 lei.
- ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români** (sec. al XIX-lea — începutul sec. al XX-lea), 1964, 252 p., 13 lei.
- * * * **Studii de istorie literară şi folclor,** 1964, 248 p., 11,50 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la români,** 1957, 170 p., 10 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani,** ediţia a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.
- * * * **Arta populară din Valea Jiului** (Regiunea Hunedoara), 1963, 561 p., + 17 pl., 68 lei.
- OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor, Studiu istoric-critic,** 1963, 187 p., 4,75 lei.
- * * * **Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1838,** ediţie critică de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 4, p. 337—438, Bucureşti, 1965

I. P. I. — c. 2483

43.407

Lei 12. —

XF 1172
200150
218

1965 DEC 2 9.
J. József Attila Tudományegyetem
Központi Könyvtára
külföldi cseréjéből

1457

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 10 BUCUREȘTI Nr. 5

1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ROMULUS VULCĂNESCU

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei R. Socialiste România; prof. univ. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei R. Socialiste România; I. MUŞLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacţie:
N. JULA

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi· şi instituţii.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135 sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor”

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

55218

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 10 1965 Nr. 5

SUMAR

STUDII

Pag.

MONICA BRĂTULESCU, Ghicitoarea, elemente de structură stilistică 441

GEORGETA MORARU-POPA, Date etnografice referitoare la prelucrarea metalelor în izvoare antice 453

MARIANA KAHANE, De la cîntecul de leagăn la doină 477

VASILE NETEA, Dascălii de folclor ai lui George Coșbuc 491

GHIZELA SULIȚEANU, Probleme de metodologie în culegerea și studierea muzicii dansurilor populare din Muscel 503

ANDREI BUCȘAN, Elemente expresive în textele de joc 519

MATERIALE

RADU FLORESCU, Lucrul lemnului în așezarea feudală timpurie de la Capidava 529

ION DRĂGOESCU, Un „chestionar etnografic” din anul 1789. . . . 537

NOTE ȘI RECENZII

EUGENIA CERNEA, Folclor în cîteva publicații leningrădene 541

ADRIAN FOCHI, Hermann Strobach, *Bauernklagen. Untersuchungen zum sozialkritischen deutschen Volkslied* 542

Rev. etn. folc. t. 10, nr. 5, p. 439–543 București, 1965

REVIEW
OF
ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tome 10 **1965** **Nº 5**

CONTENTS

STUDIES

Page

MONICA BRĂTULESCU, The riddle, elements of stylistic structure . 441

GEORGETA MORARU-POPA, Ethnographic data about the processing of metals in ancient sources 453

MARIANA KAHANE, From the lullaby to the "doina" 477

VASILE NETEA, George Coşbuc's first folklore teachers 491

GHIZELA SULIŢEANU, Methodological problems in the collection and study of the music of popular dances in the region of Muscel 503

ANDREI BUCŞAN, Expressive elements in folk-dance texts 519

MATERIALS

RADU FLORESCU, Working of wood in the early feudal settlement of Capidava 529

ION DRĂGOESCU, An "ethnographic questionnaire" in the year 1789 537

NOTES AND REVIEWS

EUGENIA CERNEA, Folklore studies in several Leningrad publications 541

ADRIAN FOCHI, Hermann Strobach, *Bauernklagen. Untersuchungen zum sozialkritischen deutschen Volkslied* 542

GHICITOAREA, ELEMENTE DE STRUCTURĂ STILISTICĂ

MONICA BRĂTULESCU

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

10—VI—1964

Cercetarea pe care o întreprindem asupra ghicitorii are un caracter limitat; nu ne vom ocupa de originea genului, de absorbirea unor aluviuni istorice, de circulația sau repartiția sa geografică, ne vom referi doar la cîteva elemente de stil și factorii care le-au influențat.

În determinarea ghicitorii pornim de la criteriul funcțional. Ghicitoarea, în forma ei activă este un joc de societate care se realizează dramatic; individul sau colectivitatea populară căreia i se adresează ghicitoarea este un co-părtaș necesar.

Ghicitoarea constă din două părți:

1. O sugerare sau definire concisă a unui obiect, a unei ființe (sau a mai multor obiecte sau ființe aflate într-o anume legătură), mai rar a unei acțiuni sau noțiuni, prezentate învăluit prin intermediul perifrazei sau tropilor.

2. Răspunsul prin care obiectul înfățișat în forme deghizate este recunoscut prin viu glas.

Așadar, ghicitoarea presupune întotdeauna: un emițător A, un obiect sau o ființă etc., reprezentat în ghicitoare O, o persoană sau colectivitate B, căreia i se reclamă elucidarea sensului ghicitorii — dezlegarea.

Raportul necesar în economia jocului dintre A—O—B este evident în structura ghicitorii.

Forma interogativă este generală; chiar atunci cînd nu apare transcrisă grafic, și cînd absența ei nu se poate atribui neglijenței culegătorului, interogația este implicată. Ghicitorile presupun de obicei un prilej — o șezătoare, petrecere etc. — deci un auditoriu bogat; în asemenea împrejurări ghicitorile se succed una după alta. Ghicitoarea afirmativă inserată între ghicitori interogative împrumută de la contextul mare semnificația unei interogații. Cel mai adesea însă, interogația este suplinită sau accentuată prin formule inițiale (cinel cinel, cimilaș-laș, ghici ghicitoarea mea etc.) sau formule finale (cinel ghici, pas bădiță de ghicește, de-i ghici ți-oi da o rață etc.).

Formulele inițiale și finale îndeplinesc roluri multiple : previn asupra naturii întrebării, anunță deci intrarea în joc, mențin treaz contactul dintre A și B, reclamă o atenție mărită, o concentrare asupra obiectului O, înfățișat de ghicitoare.

Raportul dintre A—O—B nu se exprimă în ghicitoare doar prin interogație sau prin alipirea unor formule la definițiile date obiectelor. Spre deosebire de alte genuri, cel liric de exemplu, ghicitoarea are un scop imediat, precis : reprezentarea concretă a obiectului înfățișat — dezlegarea ghicitorii.

În vederea acestui obiectiv, ghicitoarea face apel la diverse scheme gramaticale, care prin multiplele lor funcții stilistice pot fi asimilate tropilor [1]. Aceste scheme subliniază interrelația elementelor ghicitorii — mențin viu circuitul A—O—B, sugerează contiguitatea obiectului, îi dau relief, într-un cuvînt, stimulează la găsirea cheii.

Foarte numeroase sînt construcțiile gramaticale care pun în lumină raportul dintre A(emițător) și O(obiect).

În constucțiile gramaticale de acest tip, A nu se reduce la rolul de a defini obiectul la persoana a III-a. A, emițătorul se prezintă ca fiind el însuși în strînsă legătură cu obiectul propus spre ghicire.

Cele mai frecvente sînt construcțiile gramaticale care debutează cu persoana întîia a verbului a avea, ca de exemplu : „*Am* o copiliță / Cu o roșie rochiță" [2] (ceapa, 67—364). Ghicitoarea utilizează schema foarte simplă : *am*, *obiect*, *direct*, *atribut*. Stabilind un raport de posesiune de la A la O, schema previne asupra prezenței apropiate a obiectului propus spre ghicire.

În unele ghicitori, obiectul este definit printr-o mică fabulație relatată de către A la persoana întîia ; A, emițătorul se înfățișează ca un martor ocular, ca un garant al veridicității episodului prin care este caracterizat obiectul. Relativ ample, ghicitorile din această categorie încep de obicei cu un verb de mișcare (de preferință mă dusei, mă luai, mă suii) urmat de un complement circumstanțial de loc (în pădure, pe munte) etc., care situează acțiunea în spațiu ; se succed apoi unul sau mai multe versuri constituite din verbe și complemente directe ca de exemplu : „Mă dusei în pădurice / Aflai ouă de bobice / Luai nouă / Lăsai două / Că bobicea să mai ouă" (cartofii, 19—95 a).

Raportul dintre A, emițător și O, obiect se poate exprima în ghicitoare și prin vocativ și dialog.

„Rădăcină'mpleticină / Rar voinic ce te desnină" (cartea, 44—240 d). „Rădăcină-mpleticină" reprezintă o substituire metaforică pentru carte ; prin forma interpelării—vocativul—se operează un nou transfer—„rădăcină'mpleticină" este introdusă în sfera umanului.

---

[1] Roman Jakobson, *Linguistique et poétique* [Lingvistică și poetică], Arguments 14, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 244.

[2] Materialul supus analizei în studiul de față este extras cu exclusivitate din reprezentativa culegere a lui Artur Gorovei, *Cimiliturile românilor*, București, 1898.

În unele ghicitori, asistăm la un dialog între A și O. De exemplu, în ghicitoarea „untura în porc" : „Cimilaș-laș / De und'foc te luași / Din cei munți crunți ? / Dar cum n-oi fi crunt / Dacă eu îs mai de-afund"(382—1886). Personificarea de astă dată se conturează mai precis : O, obiectul devine un interlocutor care dă replica.

Dialogul este cîteodată expus în stil indirect ca de exemplu în ghicitoarea morii : „*O zis Preacurata* / Că i-am furat vaca / Și i-am dat vacă pentru vacă / Și o rață creață / Cu aripile păbîia / Și clonțul ciocănia" (236—1157).

O categorie distinctă de ghicitori utilizează scheme gramaticale care pun accentul pe O și pe raporturile sale cu B ; A, emițătorul, atît de introdus în structura gramaticală a ghicitorilor precedente, se estompează.

În unele din ghicitorile de acest tip O (obiectul) este însoțit de un pronume posesiv care indică o strînsă relație cu B. De exemplu, ghicitoarea bostanului : „Șede tată-*tău* umflat / Pe un deal mare și rotat" (26—141).

Cele mai frecvente sînt însă construcțiile în care O, obiectul însuși, se prezintă abrupt, fără vreo introducere din partea lui A. Asemenea ghicitori au adeseori un caracter auto biografic, ca de exemplu ghicitoarea boului : „Mic cît *fusei* / Din patru fluere *zisei* / Dacă mare mă *făcui* / Pămîntul *răsturnai* ; / Dacă *murii* / În hore *jucai*" (29—163). Autodefinițiile sînt dinamizate cîteodată prin pronume personale la persoana a II-a care pun în evidență relația O—B. „Primăvara *te* veselesc / Vara *te* răcoresc / Toamna *te* nutresc / Iarna *te* încălzesc" (pomul, 301—1477b). Utilizarea insistentă a pronumelui personal la persoana a II-a situează obiectul propus spre ghicire într-o sferă de imediată legătură cu B.

Raportul O—B poate fi subliniat și prin utilizarea vocativului. În acest caz, obiectul se adresează auditoriului sau celui de la care se așteaptă răspunsul : „Aulè aulè / Într-un vîrf de nuiè / Vină *bade* și mă iè / Că rău mă tem că oi cădè" (aluna, 11—53).

★

Interrelația A—O—B exprimată prin elementele pe care le-am semnalat reprezintă un prim aspect al ghicitorii.

Determinările stilistice ale funcției se reflectă cu deosebire în partea esențială a ghicitorii, în definiție. Formulările definițiilor — deși variate și îndrăznețe — se supun unor reguli și răspund anumitor condiții.

Astfel, o regulă de bază a genului impune ocolirea, în definițiile date obiectelor, a termenului propriu ; includerea termenului propriu ar face inutilă dezlegarea, ar anula deci jocul.

Există, totuși, și cîteva rare derogări de la regulă. Iată, de exemplu, una din aceste ghicitori tautologice : „Mănăstire-ntr-un picior / Ghici *ciuperca* ce e ? (ciuperca, 83—431 a). Termenul propriu (ciuperca în exemplul nostru) trece nebăgat în seamă, într-atît de ilicită și de neconceput este prezența sa. Ghicitoarea rezistă ca joc tocmai prin caracterul de lege al interdicției utilizării termenului propriu.

În rarele cazuri de introducere a termenului propriu, folosirea sa este conciliată cu regula evitării sale; termenul propriu apare în forme modificate care îndepărtează de la adevărata semnificație a cuvîntului și deci de la răspunsul corect al ghicitorii. „*Albinuța* gava / Încunjură dumbrava; / De are unde, să bagă / De nu, șede și rabdă" (albina, 9—39). „Albinuța" capătă în context valoarea unui nume propriu. Alteori se mizează pe omonimie, ca în ghicitoarea războiului de țesut: „Am doi boi / Fac *război*" (355—1747). În unele ghicitori termenul propriu se deghizează sub forma unei invenții verbale explicabile prin necesități de rimă ca în ghicitoarea șaua: „Ie *șa* și-i așa / Și ți-oi spune, / Și nu-i ghici" (1366—1816).

Pentru a păstra viu interesul jocului, ghicitoarea trebuie să îndeplinească două condiții esențiale:

a) Să imprime o anumită tensiune dezlegării prin dificultăți, elemente de surpriză și trucuri;

b) să ofere în același timp indici de predictabilitate [3], puncte de reper, suficiente recunoașterii obiectului propus spre dezlegare.

Ne propunem să urmărim reflectarea acestei duble tendințe în structura ghicitorii.

Lexic

Procentul onomatopeelor este foarte ridicat. Numeroase ghicitori definesc obiectele aproape exclusiv prin sunete onomatopeice: „*Hîța bîța, boca boca, hodorog*" (stativele, 354—1737), „În pădure *cioca-boca* / În tîrg *hi-ho-ho* / Și acasă *treapa-leapa* (calul, 37—205).

Preferința genului pentru onomatopee este explicabilă. Foarte legate de concret, reproducerile sau imitațiile a diverse sunete sugerează fără a numi; sursa onomatopeelor trebuie găsită și precizată, adică exact ceea ce urmărește ghicitoarea prin definițiile pe care le oferă.

Ghicitoarea lărgește expresivitatea onomatopeelor, sugerează cu ajutorul lor chiar și forma sau proporțiile, ca de exemplu în ghicitoarea furnicii: „La cap *dîc* / La dos *dîc* / La mijloc *fiu, fiu, fiu*! (162—838 a) [4]. Repetarea lui „dîc" indică greutatea egală a extremităților iar fiu, fiu, sugerează subțirimea furnicii. Sînt puse astfel în lumină corespondențe nebănuite ale onomatopeii. Pentru limba română, ghicitoarea oferă poate gama cea mai variată și completă a onomatopeii. Studiul fonemelor limbii române ar putea găsi aci terenul propice cercetării [5].

Genul surprinde prin numeroase creații lingvistice cu circulație restrînsă la ghicitoare.

De posibila lor semnificație s-au ocupat pe larg George Pascu în temeinicul său studiu închinat ghicitorii [6].

---

[3] Michael Riffattere, *Criteria for style Analysis* [Criterii pentru analiza stilistică], "Word", 15, (1959) nr. 1, p. 157.

[4] Dîc și fiu ar putea fi considerate, de către unii, ca forme intermediare între onomatopee și creații lingvistice.

[5] Sub raportul onomatopeei, strigătura, cîntecele și jocurile de copii prezintă de asemenea interes.

[6] Giorge Pascu, *Despre cimilituri, studiu filologic și folcloric*, partea I, Iași, 1909, partea a II-a, București, 1911.

Ne vom mărgini la stabilirea unor categorii şi la determinarea funcţiei stilistice a acestor invenţii lexicale. Se pot distinge două categorii largi :

1) relativ uşoare modificări ale unor cuvinte a căror semnificaţie rămîne perceptibilă ; modificările se fac de obicei prin schimbarea desinenţelor, transferuri morfologice, alipirea din necesităţi de rimă a unui sufix, adăugarea unor diminutive sau augmentative imprevizibile. Iată, de exemplu, o creaţie lingvistică ce are la bază un element onomatopeic : ,,*Gălgăuț* / În părăuţ'' (cana, 38—218). ,,Gălgăuţ'' este asociat fără eforturi mari cu gîl, gîl sau cu verbul a gîlgîi, a gălgăi. ,,Cimel, cimel / *Ciciluț cîmpel*'' (iepurele, 189—95) ; raporturile de sens dintre ,,ciciluţ'' şi a se ciuci sau între ,,cîmpel'' şi cîmp sînt încă sensibile.

2) Creaţii lingvistice cu sens obscur. Originea sau factorul determinat al unor asemenea invenţii lexicale variază :

a) Creaţii lingvistice—derivări din cuvinte al căror sens s-a pierdut din memoria colectivă ; de exemplu, cuvinte care desemnau obiecte, astăzi ieşite din uz.

b) Modificări adînci ale unor cuvinte cunoscute, aflate în circulaţie ; prin deformare au devenit nerecognoscibile. Sarcina stabilirii sensului unor asemenea cuvinte este foarte dificilă şi duce uneori la rezultate discutabile.

c) Creaţii lingvistice care îşi au originea în frămîntăturile de limbă, calambururi populare care prin fonetismul lor dificil şi rapida lor pronunţare duc la confuzii de sens sau stîlciri de cuvinte [7].

d) Creaţii lingvistice analoge poreclelor. Iată, de exemplu, ghicitoarea porcul şi cioara care ilustrează acest tip de invenţii de cuvinte : ,,*Țoțoi* / *Moțoi* / Duce pe *țoața moața*, / Dar *țoața* / *Moața*, / Nu duce pe *țoțoi* / *Moțoi*'' (82—426). Ca şi la numeroase porecle, libertatea invenţiei este mare, prea puţin îngrădită prin desinenţa femininului sau masculinului ; umorul sau expresivitatea decurg din reprezentările sau asociaţiile pe care le declanşează respectivele îmbinări de sunete.

e) Invenţii verbale determinate de rimă şi puse manifest în slujba întregirii versului, ca de exemplu în ghicitoarea iepuroaica cu puii : ,,Am o scroafă sură / *Pură* / Cu purcei suri / *Puri* / Sug / Fug / Ciuşti în huci'' (190—956). În mod vădit, ,,pură'' sau ,,pur'' nu exprimă nimic—întregesc doar versurile, completează rimele care îşi găsesc astfel rezolvarea.

Creaţiile lingvistice îndeplinesc roluri multiple :

a) La diferite grade de intensitate, pun obstacole decodării, dezorientează pe cel căruia i se propune dezlegarea ghicitorii.

b) Prin elementul de surpriză pe care-l implică, împrumută vervă jocului.

c) Reprezintă un joc intregrat jocului, ceea ce sporeşte interesul ghicitorii ; bazate adeseori pe frămîntături de limbă, creaţiile lingvistice constitue un joc în sine.

---

[7] Despre origina unor ghicitori în frămîntările de limbă, v. Giorge Pascu, *op. cit.*, partea a II-a, p. 170.

d) La nevoie, devin un auxiliar docil al fanteziei epuizate a rimelor.

e) În numeroase cazuri, invențiile verbale, prin caracterul lor sibilinic sau quasisibilinic acoperă golurile, puncte-punctele (the blanks) impuse formulării de regulile genului. Jocul interzice utilizarea termenului propriu, iar indicii de predictabilitate prea limpezi ar coborî ghicitoarea la platitudine ; cu ajutorul acestor creații lingvistice se evită tautologia, se trec sub tăcere anumite aspecte ale obiectelor, fără a pierde din rotunjimea definițiilor.

În foarte puține ghicitori, din sărăcia fanteziei sau rațiunii stilistice speciale, golurile definiției, punctele voit opace sînt prezentate ca atare, franc, de exemplu în ghicitoarea scînteia. „A venit *nu-ș ce* / Ș-a luat *nu-ș ce* / Și m-aș duce / Și n-am *după ce*" (332—1612). Să comparăm această ghicitoare cu o ghicitoare asemănătoare ca schemă : „A venit *fifu* / Ș-a luat pe *fifa* / Și-a dus-o pe munți pustii / Și-a învățat-o cojocării" (uliul și găina, 376—1868 j). Creațiile lingvistice „fifu", „fifa" reprezintă soluții ingenioase de ocolire a unor indici preciși ; în același timp, prin asimilarea la o categorie gramaticală — în exemplul nostru la substantiv — capătă mobilitate, cuvintele respective pot fi manevrate cu ușurință în frază.

Ermetismul creațiilor lingvistice este însă relativ : desinențele oferă puncte de reper, iar asocierile de sunete nu sînt pur arbitrare — stîrnesc, măcar tulbure, anumite reprezentări sau asociații propice decodării. De altfel, pentru auditoriul popular, prin deasa lor repetare, majoritatea invențiilor lingvistice s-au asociat cu sensuri bine stabilite.

DEFINIȚII PRIN PERIFRAZĂ

Perifraza—descrierea prin înșiruirea atributelor obiectului—poate deveni greoaie sau prea facilă. Pentru a preveni aceste riscuri, ghicitoarea face apel la sintaxă ; perifrazele sînt formulate în construcții care creează dificultăți, sau aduc un element de neprevăzut.

O categorie de ghicitori înrudite cu deceul subliniază prin negație excepția, sustragerea unui obiect de la o regulă generală, de exemplu ghicitoarea ceața : „Ce *nu* răsună în pădure?" (70—380) sau ghicitoarea umbra : „Ce șade în apă și *nu* se udă ?" (377—1870). Infirmarea unui raport logic, aparent obligatoriu (în exemplele noastre raportul răsunet—pădure, sau apă—a se uda) dă impresia absurdului ; se atinge asfel obiectivul derutării.

Negația este folosită de unele ghicitori cu insistență, în construcții sintactice simetrice ; cumulul de quasiabsurdități mărește tensiunea dezlegării, imprimă vioiciune înșirării atributelor obiectului.

Negația apare cîteodată în partea întîi a fiecărui vers, ca de exemplu în ghicitoarea buratecul : „*Nu-i pasăre*, dar pe copaci șede / *Nu-i vacă*, dar paște iarbă verde" (33—185).

Alteori, negația este introdusă în clauza a doua a fiecărui vers : „Roș e, măr *nu e* / Pături sînt, plăcintă *nu-i*" (ceapa, 66—350). Partea afirmativă a versurilor, indicii obiectelor, îndeamnă spre anumite ipoteze care sînt respinse în partea doua. Clauzele negative, prin excluderea unei eventualități plauzibile, sporesc nedumerirea ; în același timp, reduc cu un termen sfera posibilităților dezlegării.

Negația poate interveni și la sfîrșitul ghicitorii, după ce obiectul a fost înfățișat prin atributele sale : ,,Cașu-i, albu-i / Pături sunt / Plăcinte *nu-s*''(ceapa, 66—352 a). Negația finală ,,Plăcinte nu-s'' răstoarnă reprezentarea pe care indiciile din versurile anterioare o închegaseră.

O altă categorie de ghicitori utilizează paralelismul antonimic : ,,Dacă *iei* din ea *se mărește*, / Dacă *pui se micește*'' (groapa, 182—920 b). Paradoxul formulării este sporit printr-o dublă opoziție : pe de o parte prezentarea unor aspecte antitetice și pe de o altă parte, contrastul dintre aparenta incompatibilitate de sensuri și simetria sintactică a versurilor.

Dificultatea decodării este atenuată de folosirea unor antonime tipizate : opoziția iarnă-vară, zi-noapte, naștere-moarte. ,,*Iarna* fuge, *vara* zace'' (sania, 328—1598) sau ,,*Noaptea* răcnește / *Ziua* se odihnește'' (bufnița, 33—182), ,,*Naștere* ami-i sclipicioasă / *Îngropăciunea* mi-i tinoasă'' (zăpada, 238—120).

Prin marea lor frecvență, aceste antonimii s-au tipizat—reprezintă în numeroase ghicitori coordonate fixe ale paralelismelor ; departe de a deruta, aceste antonime joacă rolul unor prețioși indici de predictabilitate.

TROPII

Tropii, spre deosebire de perifrază, prezintă mari avantaje pentru desfășurarea jocului : sugerează concret obiectul, reclamă participarea adresantului, implică un efort al decodării.

De comparație, ghicitoarea uzează moderat și în forme adaptate genului.

În mod obișnuit, orice comparație se reduce la schema : x ca y (de exemplu obraz ca un măr). În scopul stabilirii unei relații mai nuanțate, schema x ca y se extinde devenind : $x + \text{atribut}_x$ ca y (de ex. obraz roșu ca un măr) sau $x + \text{atribut}_x$ ca $y + \text{atribut}_y$ (obraz roșu ca un măr pîrguit).

Bineînțeles, rolul de atribut poate fi deținut nu numai de adjectiv, ci și de substantiv, verb, adverb sau chiar de o propoziție întreagă. Schema comparației, mai ales în poezie, nu este rigidă, permite inversiuni, iar x poate fi subînțeles—implicat prin context.

În ghicitoare, comparațiile sînt voit eliptice de termenul x; x reprezintă cheia, adică exact ceea ce ghicitoarea evită să numească de la bun început. Iată, de exemplu, o ghicitoare construită pe un șir de comparații : ,,Ce e înalt ca casa / Verde ca mătasa / Și amar ca fierea / Și dulce ca mierea ?'' (nucul, 243—1217). Toate aceste comparații utilizează schema : Atribut_x (înalt, verde, amar, dulce) ca y (casa, mătasea, fierea, mierea). Abia prin răspuns, comparațiile se întregesc : x (nucul în exemplul nostru) iese la iveală, iar atributul $_x$— care stabilește o relație între y și un termen rămas necunoscut pînă la dezlegare—își relevă înțelesul deplin.

Ruperea sintagmei(x+atribut $_x$ ca y) şi completarea ei prin răspuns creează o tensiune între termenii comparaţiei; folosită în acest mod, comparaţia stimulează ghicitoarea ca joc.

Un procedeu uzitat în ghicitoare este raportarea aceluiaşi obiect la elemente eterogene : ,,Cu coarne ca boul / Cu şa ca un cal / Se urcă pe copaci ca un şarpe'' (melcul, 118—611) sau ,,Alb ca zaharul / Şi ustură ca ţipirigul'' (usturoiul, 384—1903). Reprezentarea obiectului—găsirea cheii—este îngreunată simţitor de contradictoriul unor asemenea comparaţii.

Desigur derutante, comparaţiile oferă totuşi în ghicitoare indici asupra obiectului : formă, culoare, gust etc. Au preponderenţă comparaţiile prin care se determină dimensiunile : ,,Ce-i *mai înalt* decît calul / Şi *mai mic* decît porcul'' (şeaua, 366—1814) sau ,,Ce e *lungă* / Cît o drugă/ Şi de *groasă* / Cît o ceapă?'' (coţofana, 108—551).

Tropul predominant în ghicitoare este însă metafora; prin funcţia substituirii, concizia şi neprevăzutul ei, răspunde cel mai bine exigenţelor genului.

Sub raportul metaforei, ghicitoarea se diferenţiază de celelalte genuri de folclor :

1) Metafore foarte frecvente în folclor, adevărate clişee populare, sînt palid reprezentate în ghicitoare. Iată două din rarele cazuri de apariţie în ghicitoare a unor metafore clişeu, femeia — floare, ochii — luceferi. ,,Am o *floare* frumoasă / Bărbaţii o miroasă / Numai lor li-i drăgăstoasă'' (femeia, 146—767) sau ,,La o margine de crîng / Două blăni de blid; / Lîngă două blăni de blid, / Doi *luceferi* /; Lîngă doi *luceferi* / O moară ferecată'' (capul, 39—228).

În general, ghicitoarea ocoleşte asemenea metafore ca locuri comune ce scad interesul jocului şi reduc efortul decodării; prin marea lor circulaţie, metaforele clişeu şi-au pierdut noutatea — semnificaţia lor transpare cu uşurinţă.

2) Tipuri de metaforă relativ puţin folosite în celelalte genuri ale folclorului — metafora de relaţie, metafora anatomică — cunosc o mare răspîndire în ghicitoare.

Metafora de relaţie sau ,,metafora relativă la persoane'', cum o numeşte Ernst Robert Curtius [8], utilizează raporturile de rudenie pentru a ilustra asemănarea, contiguitatea, familiaritatea, subordonarea sau filiaţia.

Ghicitoarea defineşte cu ajutorul metaforelor de relaţie fie un obiect composit, alcătuit din elemente distincte dar similare (de ex. foarfecele, usturoiul, miezul nucii, roata) fie deodoată mai multe obiecte aflate într-un raport oarecare (de exemplul viţa, aracul şi strugurii, sau coşul, vatra şi focul etc).

Foarte răspîndite, metaforele de relaţie furnizează numeroşi indici de predictabilitate ,,Două răţişoare / Pe nume *surioare* / Pe unde merg / Malul se surpă'' (foarfecele, 155—806 b). Metafora de relaţie (surioare, în exemplul nostru) subliniază identitatea părţilor din care se compune foarfeca. Alteori metaforele de relaţie pun în lumină filiaţia : ,,*Mama* verde / *Tata* uscat / *Pruncii* dulci" (viţa, aracul, strugurii, 395—1939). Dintr-un anumit unghi, metafora de relaţie poate fi considerată şi ca o personificare ; personificările realizate sînt însă şterse, accentul cade pe raporturile dintre lucruri.

---

[8] Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen âge latin* [Literatura europeană şi evul mediu latin], Paris, 1956, p. 161.

Metaforele anatomice atribuie obiectelor conformaţia trupului omenesc ; cotorul verzei este asimilat unui picior, partea turtită a cuiului devine căpăţînă, frunzele subţiri ale ridichii sînt înfăţişate drept cosiţe etc. Iată, de exemplu, ghicitoarea verzei : ,,*Trupul*, *capul* mi-e tot una : / Pe un *picior* stau totdeauna / Am cămăşi nenumărate / Şi le port toate îmbrăcate" (124—653) sau ghicitoarea ridichii : ,,Doamna în cămară / *Cosiţele* afară" (315—1547).

Metaforele anatomice intră desigur în categoria personificărilor. Ele nu urmăresc însă în primul rînd să surprindă în obiecte expresia umanului ; prin analogie cu părţile trupului omenesc, se sugerează forma sau funcţia elementelor constitutive ale obiectelor transferate metaforic — de exemplu metafora ,,cosiţe" indică subţirimea şi lungimea frunzelor ridichii, iar metafora ,,picior" pune în lumină rolul de susţinere al cotorului.

Metaforele anatomice reprezintă în ghicitoare indici activi de predictabilitate.

3) Ghicitoarea face uz de clişee metaforice specifice, îşi adaptează metafora funcţiei genului.

În diversitatea de substituiri folosite de ghicitoare atrage atenţia, prin frecvenţa ei, metafora boul ; obiectele cele mai eterogene — acul, ochii, negura, purecele, cobza, cerul etc. sînt înfăţişate prin transfer metaforic sub forma boului.

În unele ghicitori, metafora boul se relevă ca plină de forţă şi inedit, de exemplu în ghicitoarea negura : ,,Am o *vacă* surie / Vine din pustie / Cuprinde luncile / Cu brîncile" (237—1192) sau într-o variantă la aceeaşi ghicitoare : ,,Am o *vacă* brîncălaie / Cînd sloboade ţîţele / Umple toate luncile" (237—1194 a).

De cele mai multe ori însă, reprezentarea concretă a boului este ştearsă, neconvingătoare, de exemplu : ,,Am un *bou* : el măcelăreşte, el rîneşte" (sfredelul, 343 —1670), sau ,,Am 12 *boi*, dorm pe un căpătîi (plugul, 300—1474 a) sau ,,Am doi *junci* / Cît lumea de lungi" (ochii, 251—1241).

Prin deasa ei revenire în ghicitori, metafora boul s-a tocit. Asistăm, de fapt, la un proces de gramaticalizare — substantivul bou echivalează în numeroase ghicitori pronumele personal ; nu metafora boul, ci atributele care o însoţesc sugerează reprezentarea obiectului ghicitorii.

Funcţia pronominală a metaforei bou permite alăturarea în aceeaşi ghicitoare a unor atribute contradictorii : ,,Am un bou cu coarnele dinapoi" (plugul, 300—1468), ,,Am o vacă cu ţîţa în spate" (cana, 38—219) sau ,,Am o vacă cu buricul în spate" (butea, 34—194) etc. Reprezentările care rezultă sînt baroce şi absurde.

Substituirile de acest tip se îndepărtează de la conceptul metaforei. Metafora, în accepția ei generală, exprimă sintetic contingențele dintre două obiecte — pentru a se realiza în bune condiții atît obiectul substituit, cît și elementul prin care se operează transferul trebuie să aibă o prezență convingătoare. În ghicitorile citate, verosimilul[9] obiectului care substituie este voit neglijat, metaforele sînt inconsecvente, realizează imagini fără corespondent în realitate.

La un auditoriu cultivat, asemenea imagini ar putea stîrni asociații mitologice. Mediul popular, pus la curent cu artificiile jocului, resimte aceste reprezentări ca hibride și intenționat ilogice — un bou cu coarnele dinapoi, sau o vacă cu țîța în spate sînt de neconceput.

Rolul acestor metafore contradictorii este multiplu :

a) prin neobișnuitul și ermetismul lor, incită jocul, sporesc dificultatea decodării ;

b) în același timp, asocierea unor elemente incompatibile în realitate acționează ca un semnal : atrage atenția — prin absurdul reprezentărilor — asupra caracterului convențional de joc ;

c) libertatea de a substitui un obiect concret printr-un alt obiect inventat ușurează considerabil posibilitatea transferurilor. Sarcina găsirii unui obiect care să coincidă în multe privințe cu altul, este adeseori dificilă ; crearea ad-hoc a unui obiect composit care să comaseze atribute, altfel greu de reunit laolaltă, reprezintă pentru ghicitoare o soluție ingenioasă.

Alt tip de substituire specifică ghicitorii este metafora obscenă. Numeroase obiecte, dintre cele mai neutre și inocente — cînepa, inelul, ochii, mănușa etc. — sînt definite cu ajutorul unor reprezentări obscene. La metaforele baroce de care ne-am ocupat, substituirile nu urmăresc a se impune prin veridicitate ; spre deosebirire de acestea, reprezentările obscene sînt atît de clare și concrete, încît copleșesc și acoperă aproape complet obiectul pe care-l substituie.

Metaforele obscene reprezintă în ghicitoare un truc, o capcană ; explicitul detaliilor dă substituirilor valoare de adevăr la propriu — transferul metaforic este aproape inoperant. Primul răspuns la ghicitorile care uzează de acest tip de metaforă este de obicei obscen. Imaginile obscene au valoare de metaforă doar pentru cunoscătorii trucului ; chiar și la aceștia, reprezentarea obscenă persistă, concurînd imaginea obiectului substituit.

★

Atît ghicitorile perifrastice cît și cele metaforice sînt punctate din loc în loc de formule care ușurează decodarea.

De pildă, formula foarte frecventă : „În pădure crescui / În pădure născui” atrage atenția că obiectul propus spre dezlegare este din lemn „*În pădure născui* / *În pădure crescui* / Acasă dacă m-aduse / Cercei grei îmi puse” (cobilița, 91—476). Formula „cusătură fără leac de tivitură”

---

[9] În artă noțiunea de verosimil are desigur o laxitate relativ mare.

(cu unele mici schimbări în variante) sugerează un obiect strălucitor, neted sau transparent: „S-a dus Chică Vodă / La Vodean / Să înceapă un izvor lat / Cu mare *cusutură / Fără leac de tivitură*" (zăpada, 238–1 200). Formula „Din Ţarigrad adus" anunţă că e vorba de un obeict de tîrg, sau de provenienţă străină: „Tulumbum / Tulumbum / *Din Ţarigrad adus* / Şi sus pus" (clopotul, 85–443).

Bineînţeles, aceste formule nu sînt utilizate riguros; între ghicitori au loc împrumuturi, dislocări.

Concluzii

1. Ghicitoarea în forma ei activă este un joc de societate care se realizează dramatic: definiţiile prezentate de ghicitoare presupun totdeauna un emiţător şi un adresant care întregeşte ghicitoarea prin răspuns.

Raportul necesar între emiţător, obiectul definit şi adresant se reflectă în forma interogativă a ghicitorilor, în formulele iniţiale sau finale, ca şi în diversele construcţii sintactice; schemele gramaticale, prin multiplele lor funcţii stilistice, îndeplinesc în ghicitoare rolul unor tropi [10].

2. Formularea definiţiilor se subordonează funcţiei ghicitorii:

a) Tautologia este în general evitată; apare doar în forme deghizate — inutilitatea răspunsului ar anula jocul.

b) Sînt ocolite formulările plate, locurile comune, clişeele frecvente în folclor.

c) Interesul jocului este menţinut prin dificultăţi, elemente de surpriză şi trucuri. În acest scop, ghicitoarea foloseşte:

— creaţii lingvistice de circulaţie redusă;

— paradoxul, sub forma paralelismului antonimic;

— alternanţa negaţiei cu afirmaţia;

— tropi în forme adaptate genului: comparaţia eliptică, metafora barocă, metafora obscenă.

3. Dezlegarea ghicitorilor este înlesnită prin:

— antonime tipizate;

— metafore de relaţie;

— metafore anatomice;

— formule convenţionale.

4. Rezultat al puterii de pătrundere, al fanteziei şi ingeniozităţii, ghicitoarea nu se adresează totuşi, în primul rînd, inteligenţei [11]. Dezlegarea ghicitorilor pretinde familiaritatea cu unele invenţii lexicale, iniţierea în anumite trucuri sau convenţii, cunoaşterea sensului formulelor.

În mediul folcloric, care mai deţine prin tradiţie aceste date, ghicitoarea nu este ermetică.

---

[10] Roman Jakobson, *op. cit.*

[11] Roger Caillois, în *L'énigme, origine de l'image* [Enigma, originea imaginii], *Poetika*, Varşovia, 1961, p. 389, exclude complet contribuţia inteligenţei în receptarea ghicitorilor.

THE RIDDLE, ELEMENTS OF STYLISTIC STRUCTURE

For determining the stylistic structure of the riddle, the author proceeds from a functional criterion. In folk practice, the riddles are a society game, dramatic in its character; the riddle implies an answer through which the object allusively defined is named. The intercourse necessarily occurring between at least two persons (the man uttering the riddle and the person to whom it is addressed) concerned with the object defined is reflected by the interrogative form of the riddles, in the initial and final formulas and particularly by various syntactical constructions; the grammatical patterns, owing to their manifold stylistic functions in the riddle, play a part similar to that of the tropes.

The paper discusses then the essential part of the riddle, the definition of the object to be guessed. The author stresses the fact that the proper term is generally avoided; it appears only under the form of a homonym or a proper name, a fact confirming the interdiction of using the proper term.

The interest in the game is maintained by means of tricks, unexpected elements and so on. The following ones are used more frequently :

a) linguistic creations with restricted circulation;

b) paradoxes in the form of antonymic parallelism;

c) the alternation of negation and affirmation;

d) tropes in forms adapted to the genre. The comparison for instance is elliptic of the first term and becomes complete only through the answer. The metaphor in riddles, as distinguished from other genres, has a bold character. We are confronted for instance with absurd substitutions bringing together heterogeneous attributes (such as an ox with back horns or with his umbilicus on his back, a.s.o.). Another specific type of substitution in the riddles is the obscene metaphor. Such metaphors play the role of a trap; the details are so complete and convincing that the metaphorical substitution is almost inefficient.

The tendency to puzzle is counterbalanced by the following elements facilitating the solution :

a) antonyms well known to the rural audience;

b) metaphors which use the kinship to illustrate the similarity, contiguity and filiation;

c) anatomical metaphors which by means of various analogies with the parts of the human body give easy indications;

d) conventional formulas apparently hermetic which, however, have a clear significance in the folklore practice.

The guessing is a problem being familiar with certain lexical inventions, tricks, conventions or formulas.

In the rural milieu which still preserves these traditional data, riddles are not at all hermetic.

DATE ETNOGRAFICE REFERITOARE LA PRELUCRAREA METALELOR ÎN IZVOARE ANTICE

GEORGETA MORARU-POPA
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

10—V—1965

Problema prelucrării metalelor pe teritoriul României în antichitate a fost abordată și studiată pentru prima oară de pe poziții științifice de cercetătorii istoriei noastre vechi [1]. Interesați în depistarea tuturor izvoarelor antice cu referiri la regiunile și societatea omenească din spațiul carpato-dunărean, în scopul valorificării istorice a lor, ei au contribuit în chip nemijlocit și la valorificarea unor știri de caracter etnografic, în măsura în care acestea veneau să coloreze o anumită concluzie istorică. Literatura de specialitate, pe baza săpăturilor arheologice din ultimii ani, a reușit să lămurească o serie de probleme legate în special de începuturile prelucrării metalelor la noi. [2]. Însă, datorită caracterului profilat al cercetărilor istorice, amănuntele procesului tehnologic au interesat în mai mică măsură, fapt ce s-a resimțit negativ în studiul unor materiale arheologice legate direct de extragerea și prelucrarea minereurilor. Astfel, nici pînă astăzi, sistematizarea, clasificarea și mai ales tipologia uneltelor de minerit n-a stat în centrul unui studiu anume, fără a mai vorbi de puțina atenție ce li s-au dat în organizarea multor colecții muzeistice din țară.

Informații etnografice prețioase, care ne pot ajuta la reconstituirea prelucrării metalelor în antichitate, găsim în capitolele destinate meta-

---

[1] G. Tocilescu, *Dacia înainte de Romani*, București, 1880 ; A. D. Xenopol, *Istoria Românilor din Dacia Traiană*, ed. a II-a, București, 1914, vol. I ; I. Andrieșescu, *Asupra epocii de bronz în România*, „Bul. Com. Mon. Ist'', 8 (1915) ; V. Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, București, 1926 ; V. Christescu, *Viața economică a Daciei romane*, Pitești, 1929 ; D. Tudor, *Istoria sclavajului în Dacia romană*, București, 1957.

[2] *Istoria României*, Ed. Acad. R.P.R., București, 1960, vol. I ; I. Nestor, *Asupra începuturilor metalurgiei aramei și bronzului în R.P.R.* în *Studii și referate privind istoria României*, 1954, vol. I, p. 41—61 ; Dorin Popescu, *Exploatarea și prelucrarea metalelor în Transilvania pînă la cotropirea romană*, în SCIV, II, 1951, 2, p. 27—44 ; idem, *Prelucrarea aurului în Transilvania înainte de cotropirea romană*, în *Materiale și cercetări arheologice*, II, 1956, p. 196—250.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 5, p. 453 – 476, București, 1965

lurgiei din studiile privitoare la istoricul meşteşugurilor [3]. Aceste informaţii au scos în evidenţă faptul că la baza dezvoltării metalurgiei feudale din ţările române au stat practicile şi cunoştinţele acumulate de metalurgia antică.

Prelucrarea metalelor în antichitate a mai fost studiată şi de specialiştii din domeniul metalurgiei, în lucrările asupra industriei miniere din România [4]. Meritul lor este de a fi adus material comparativ contemporan, subliniind în repetate rînduri asemănarea lui cu cel antic. Mai mult chiar, supunînd unor analize metalografice şi chimice materialele arheologice ei au reuşit să aducă valoroase contribuţii în această direcţie [5].

Alături de aceste strădanii, considerăm că şi cercetările etnografice pot oferi istoricilor noştri un bogat şi preţios material comparativ contemporan, pe baza căruia s-ar putea interpreta corect o serie de probleme mai puţin sau de loc cunoscute, referitoare la prelucrarea metalelor pe teritoriul României în antichitate. Fără doar şi poate, stabilirea paralelelor etnografice trebuie făcută cu mare prudenţă, atunci cînd faptele impun, ferindu-ne de a le interpreta unele prin altele, deoarece condiţiile şi organizarea societăţii antice difereau mult de cele actuale. Pe bună dreptate, Vasile Pîrvan afirma că : ,,metoda etnografică aplicată împrejurărilor antice fără puncte de vedere şi cunoştinţe istorice necesare... îngreuiază enorm cercetarea şi duce la confuzii regretabile [6].

Pe de altă parte, valorificarea izvoarelor antice din punct de vedere etnografic dă posibilitatea explicării unor vestigii din felul de trai şi cultura poporului nostru"... care, deşi au luat naştere în epoci anterioare, dăinuiesc şi în prezent, pierzîndu-şi în mare măsură conţinutul şi semnificaţia iniţială" [7]. Stabilirea vechimii, răspîndirii, importanţei economice sau apartenenţei etnice a acestor vestigii este necesară pentru lămurirea anumitor probleme etnografice ridicate de studiul materialelor culese de pe teren.

În lucrarea de faţă, ne vom opri asupra cîtorva aspecte legate de prelucrarea metalelor pe teritoriul României în antichitate şi anume : extragerea şi prelucrarea minereurilor de aur, argint, aramă şi fier. Condiţiile naturale foarte favorabile, zăcămintele bogate care ajung uneori la suprafaţă şi munţii formaţi din roci de duritate potrivită, uşor de exploatat, au făcut posibilă prelucrarea metalelor încă, probabil, de la sfîrşitul epocii neolitice [8], astfel încît „metalurgiştii” au fost primii care s-au diferenţiat din sînul comunităţii gentilice o dată cu începutul separării meşteşugurilor de agricultură [9].

---

[3] Şt. Pascu, *Meşteşugurile din Transilvania pînă în sec. al XVI-lea*, Bucureşti, 1954 ; I. Barnea. *Meşteşugurile din aşezarea feudală de la Garvăn (sec. X—XII)*, în SCIV, nr. 1—2, 1955, p. 99—121 ; Şt. Olteanu, *Meşteşugurile din Moldova în sec. al XVII-lea*, în *Studii şi materiale de istorie medie*, 1959, Bucureşti, vol. 3, p. 101—132 ; idem, *Producţia meşteşugărească din Moldova şi Ţara Românească în sec. X-XVII*, în *Studii, revistă de istorie*, 1962, nr. 4, p. 870—892.

[4] Ioan Marin, *Contribuţii la istoricul industriei miniere în România*, Bucureşti, 1931 ; Ilie Haiduc, *Industria aurului din România*, Bucureşti, 1940 ; C-tin Orghidan, *Industria metalurgică din România*, în : *Enciclopedia Română*, Bucureşti, 1940, vol. III.

[5] C. Niculescu-Otin, *Contribuţiuni la metalurgia antică a cuprului în ţările locuite azi de Români*, în Academia Română, Publicaţiile fondului Vasile Adamachi, nr. XXXVIII, Bucureşti, 1913.

[6] *Getica. O protoistorie a Daciei*, p. 159.

[7] *Etnografia continentelor*, trad. din lb. rusă, Bucureşti, 1959, vol. I, p. LXIII.

Asupra primelor exploatări ale zăcămintelor de aramă, fier sau aur pe teritoriul României, scriitorii antici nu ne dau nici o lămurire. Menţionările pe care le avem de la ei pomenesc doar de bogăţia agatîrşilor iubitori de podoabe de aur [10] sau de marea pradă în aur şi argint luată de Traian în urma războaielor dacice [11]. Dat fiind că în majoritate ele s-au pierdut sau le mai găsim păstrate fragmentar în operele altor scriitori, că sursele lor de informare la acea dată erau destul de limitate şi că aveau în vedere în primul rînd istoria politică a acestor regiuni [12], ştirile care au ajuns pînă la noi, cu toate că ne atestă prelucrarea metalelor pe teritoriul României, nu ne pot lămuri asupra procesului metalurgic în sine.

Singurele ştiri pe care le putem folosi sînt urmele lăsate de vechile exploatări dacice şi romane, numeroasele depozite de unelte, arme, podoabe şi textele epigrafice, depistate aproape în toate centrele miniere din ţară. Ele ne atestă o intensă prelucrare a metalelor, începînd cu epoca bronzului şi culminînd cu cea dacică şi romană.

Analizînd izvoarele arheologice de care dispunem, constatăm o serie de asemănări şi analogii cu materiale întîlnite la alte popoare aflate pe aceeaşi treaptă de dezvoltare social-economică şi în condiţii istorico-geografice asemănătoare, în legătură cu care s-au păstrat şi informaţii scrise, informaţii pe care, cu anumite rezerve, le putem folosi. De exemplu, relatările lui Pliniu [13], Strabon [14], Diodor [15] asupra tehnicii folosite în minele romane din Egipt sau Spania îşi găsesc analogii în materialele depistate arheologic pe teritoriul ţării noastre nu numai pentru aceeaşi epocă istorică ci şi pentru alte epoci.

MINERITUL

După cum se ştie, obţinerea materiei prime constituie prima etapă a oricărui proces metalurgic. Cum era şi firesc, mai întîi s-au exploatat zăcămintele de la suprafaţă, probabil cele sub formă nativă, şi apoi minereurile, mergîndu-se în adîncime pe măsura epuizării lor, folosind în acest scop diverse metode de extracţie în funcţie de duritatea rocii.

---

[8] Începuturile cunoaşterii şi practicării metalurgiei — în speţă, cea a cuprului — în spaţiul carpato-dunărean se datoresc răspîndirii treptate dinspre Orient a cunoştinţelor şi procedeelor tehnologice respective prin filieră balcanică şi nord pontică, răspîndire care nu exclude însă şi o „dezvoltare treptată, locală şi eventual o repetare a procesului iniţial de invenţie şi evoluţie a acestei metalurgii”, vezi : Nestor I., *Asupra începuturilor metalurgiei aramei şi bronzului în R.P.R.*, în *Studii şi referate*, 1954, vol. I, p. 43—44.

[9] *Istoria României*, vol. I, p. 149.

[10] Herodot, *Istorii*, IV, 104, în *Izvoare privind istoria României*, vol. I, Bucureşti, 1964, p. 53.

[11] Johannes Lydus, *De magistratibus*, II, 28, citat de Criton, *Geticile*, 1 (p. 931), în *Izvoare...*, p. 507.

[12] *Istoria României*, vol. I, p. LII.

[13] Pliniu cel Bătrîn, *Istoria naturală*, XXXIII, 19—21.

[14] Strabon, *Geographica*, III, 1—8.

[15] Diodor, *Biblioteca istorică*, III, p. 12—13.

Dintre toate, *extracţia aurului* este cea mai bine cunoscută. Dat fiind natura zăcămintelor noastre, în multe părţi exploatarea minereurilor de aur s-a făcut concomitent cu cele de argint, comportînd metode de extracţie asemănătoare. Urmele arheologice, în special cele romane, atestă exploatarea acestor minereuri în Transilvania — zona Munţilor Apuseni [16] şi Rodna, reg. Suceava, iar în Banat la Sasca Montană şi Moldova. Cum exploatările romane au distrus majoritatea urmelor lăsate de exploatările dacice, s-a afirmat că începuturile activităţii miniere aurifere în Dacia s-ar datora romanilor [17]. Descoperirile arheologice au infirmat, în parte, această părere, romanii au mers pe urmele vechilor exploatări miniere dacice pe care le-au extins [18], introducînd sisteme tehnologice noi şi o organizare avansată a procesului de producţie, specifică modului roman de a exploata bogăţiile provinciilor. Faptul că majoritatea urmelor exploatărilor romane sînt cele din minele de aur poate explica şi una din principalele cauze care au determinat pe romani să ducă cele două războaie lungi şi costisitoare în Dacia.

Alături de urmele extracţiei aurului în galeriile părăsite s-au găsit şi instrumente de minerit întrebuinţate de minerii antici, inscripţii şi tăbliţe cerate.

Urmele lăsate atestă că metoda de extracţie folosită aici corespunde întocmai cu descrierile lui Pliniu [19], după care masele dure de minereu se dezagregau prin încălzirea lor cu ajutorul focului şi contractarea bruscă cu apă sau oţet. Arheologii afirmă că această metodă ar fi fost întrebuinţată şi de daci în exploatările lor [20], ceea ce pare a fi adevărat deoarece metoda folosirii focului în exploatările minere este mult anterioară venirii romanilor în aceste părţi, fiind identificată arheologic în regiunile vecine ţării noastre încă din epoca bronzului [21].

Deşi din timpul stăpînirii romane în Dacia nu avem informaţii scrise referitoare la folosirea metodei focului în exploatările minere, totuşi urmele lăsate în minele din Munţii Apuseni confirmă pe deplin informaţia lui Plinius [22]. Documente scrise avem dintr-o perioadă mult mai tîrzie; din relatările unor călători străini în trecere prin țările române reiese că în evul mediu acest procedeu se folosea și la extracția altor metale [23]. Chiar în sec. al XIX-lea îl mai întîlnim practicat în Transilvania [24]. La sfîrșitul sec. al XVIII-lea, la Baia Sprie [25], roca se înfierbînta arzîndu-se lemne pe niște stative cu patru picioare de fier, numite „mîțe", în jurul cărora se așezau table de fier ca flacăra să fie îndreptată spre frontul de lucru, apoi se arunca apă pentru a se dezagrega roca.

---

[16] Urme la : Almaşul Mare, Baia de Criş, Baia de Arieş, Roşia, Ruda, Boiţa, Brad, Săcărîmb etc. Vezi G. Téglás, *Hunyadvármegye története*, Budapesta, 1902 ; P. Király, *Dacia Provincia Augusti*, Bistriţa, 1893, citat de V. Christescu, *Viaţa economică a Daciei romane*, p. 11—12.

[17] V. Pârvan, *Getica*, p. 596 : ,,...de-abea după venirea romanilor se va fi organizat prepararea mecanică a aurului... Dacii... nu erau altceva decît ,,culegători de aur"; cu toate că două pagini înainte, comentînd descoperirile de minereu argintifer de la Grădiştea Muncelului, constată posibilitatea ,,extragerii miniere a argintului la Dacii din La Ténne ... că numai cu argintul din sud nu se putea face faţă tuturor acestor cerinţe" (p. 594).

[18] Dorin Popescu, *Exploatarea şi prelucrarea metalelor în Transilvania pînă la cotropirea romană*, ,,SCIV", tom. II, nr. 2, 1951.

[19] Pliniu, *Istoria naturală*, XXXIII, 19.

[20] Dorin Popescu, *Exploatarea aurului în Transilvania înainte de cucerirea romană*, Materiale II, p. 198.

[21] Vezi descoperirile din minele de cupru de la Mitterberg, din Austria de Sus. De altfel, făurirea marilor depozite de arme, podoabe şi unelte din bronz, aur şi argint descoperite pe teritoriul României presupune existenţa unei imense cantităţi de metal, care practic nu putea fi obţinută decît prin exploatarea minelor locale.

Cel mai simplu sistem de exploatare minieră a aurului îl știm din tăblițele cerate descoperite în Munții Apuseni [26], identificat și în minele din Spania, Gallia și Laurion [27]; sistemul gropilor în formă de puțuri (putei), cu diametrul de 1—1,30 m., foarte apropiate unele de altele, cu malurile susținute de pietre [28], în care se coboară pe trepte săpate în stîncă sau scobite în trunchi de copac; sistem practicat în micile exploatări țărănești din Munții Apuseni pînă la începutul sec. al XX-lea.

Un sistem mai evoluat, care cerea o organizare mai avansată și brațe de muncă numeroase, practicat, probabil, în vremea apogeului puterii dacilor și mai cu seamă după cucerirea romană, era cel al galeriilor (cuniculi) [29], ramificate și supraetajate pe linia filonului pînă la 300 m. adîncime, tăiate îngust (60 cm.) și scunde (1—1,30 cm.). Pentru a economisi cît mai mult timp și pentru a evita cheltuielile se folosea pe lîngă munca sclavilor și munca copiilor [30]. Exploatarea muncii copiilor o găsim atestată în Munții Apuseni nu numai în tăblițele cerate romane [31], ci chiar la sfîrșitul sec. al XVIII-lea [32].

La fel ca în micile exploatări aurifere din Munții Apuseni [33], minereul se transporta în mină probabil în *troace* (albioare scobite în lemn) și se scotea afară în *desagi* de piele sau cînepă, de unde cu ajutorul cailor se transportau mai departe. Pentru a se evita pericolul surpării galeriilor vechi, fie că în ele se depozita roca sterilă, fie că atunci cînd se săpau se lăsau din loc în loc stîlpi de minereu (formices), care se surpau începînd cu cei mai îndepărtați[34]. Scoaterea apei din mină se făcea probabil manual, cu ajutorul găleților. În epoca romană se foloseau și roțile de scos apa (în genul roților de grădină). Exemplarele găsite la noi, cum este cea de la Momulești, reg. Cluj, corespund cu cele descrise de Diodor pentru exploatările din Spania. În cazul cînd roca devenea foarte tare sau inundațiile erau foarte mari, neavînd posibilități tehnice corespunzătoare, lucrările se întrerupeau; aceasta explică de altfel și faptul că unele mine exploatate în antichitate s-au redeschis în vremea noastră.

---

[22] G. Téglas, *Arch. Ert.*, 1892, p. 133; G. Popa, *Tablele cerate descoperite în Transilvania*, 1890, București, p. 104, 211.

[23] Emilia Cioran, *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în Țările Române*, Buc., 1900.

[24] G. Téglás, *ibidem*.

[25] V. Blășianu, *Curs de exploatări miniere*, Timișoara, 1921—1922, p. 191.

[26] CIL III, tăbl. cerate IX, X, XI; *Istoria României*, vol. I, p. 400; G. Popa, *Tăblițele cerate descoperite în Transilvania*, București, 1890.

[27] V. Christescu, *op. cit.*, p. 14.

[28] Fr. Griselini, *Istoria Banatului timișan*, trad. în lb. romînă, București, 1926, p. 286 — descrie urmele unor astfel de puțuri din Banat exploatate în timpul romanilor.

[29] *Istoria României*, vol. I, p. 400; V. Cristescu, *op. cit.*, p. 14.

[30] Diodor, III, 12.

[31] CIL III, tăbl. cerate nr. I, VI, VII.

[32] Bozac Ileana, *Exploatarea muncii copiilor în minele statului din Transilvania în a doua jumătate a sec. XVIII*, în „Studii" an XI, 1958, 3.

[33] Haiduc Ilie, *Industria aurului din România*, București, 1940, p. 79, 173.

[34] Pliniu, *Istoria naturală*, XXXIII, p. 21.

Exploatarea cuprului, metalul de bază pentru obținerea bronzului, a început la noi destul de timpuriu; la sfîrșitul neoliticului avem atestate arheologic mici podoabe și unelte de cupru asupra cărora analizele metalografice și chimice nu au putut stabili dacă sînt din cupru nativ sau din minereuri[35]. În legătură cu metodele întrebuințate la extracția minereurilor de cupru avem puține informații[36]. Urmele arheologice ne dau mai mult indicații asupra localităților de unde s-a exploatat acest metal, în special din cele două mari regiuni miniere: Transilvania și Banat (Munții Almăjului și Semenicului)[37], precum și din Oltenia (Baia de Aramă) și Dobrogea, în minele exploatate de romani de la Altîntepe. De asemenea, cuprul s-a mai exploatat și în alte centre miniere, împreună cu minereurile de aur, argint, plumb și fier[38].

Specialiștii au presupus metode de extracție a cuprului asemănătoare cu cele folosite la extracția aurului[39]. Săpăturile arheologice efectuate în minele de la Mitterberg[40], din Austria, exploatate intens în epoca bronzului, au stabilit că arama se extrăgea prin sistemul puțurilor[41], în care s-au găsit resturi bogate de lemn ars. Iată deci, metoda extracției minereurilor cu ajutorul focului atestată încă cu sute de ani înainte de epoca pentru care Pliniu o descrie. Ea s-a folosit pînă tîrziu la noi; o informație din evul mediu, pe care o datorăm lui Paul de Alep, o atestă a fi fost folosită în minele de la Baia de Aramă[42].

În legătură cu *exploatarea fierului*, de asemenea avem informații puține, inscripții[43] și cîteva urme arheologice salvate de distrugerile exploatărilor moderne. Fierul s-a exploatat îndeosebi din regiunile unde zăcămintele ajungeau la suprafață : la Ghelar, Teliuc, reg. Hunedoara, în M. Trascăului, la Rodna, reg. Suceava. Despre minele bănățene nu avem multe știri[44], majoritatea urmelor arheologice au fost distruse de exploatările austriace ; se pare că exploatările au fost intense aici — urme la Bocșa, Ocna de Fier, Dognecea. Pentru probabilitatea exploatării lor în antichitate pledează și faptul că în aceste părți minereurile de fier se găsesc împreună cu cele de cupru[45]. În legătură cu metodele de extracție folosite, știm de la Pliniu[46] că sînt asemănătoare cu cele de cupru.

---

[35] I. Nestor, *Asupra începuturilor metalurgiei ...*, p. 44.

[36] *Istoria României*, vol. I, p. 403; Dorin Popescu, *Exploatarea și prelucrarea metalelor în Transilvania pînă la cotropirea romană*, p. 28.

[37] Vezi și: Gh. Cimpoeriu, *Din istoricul Reșiței*, în „Buletinul UDR", vol. I, Reșița, decembrie, nr. 2, 1930; Fr. Griselini, *Istoria Banatului timișan*, p. 266—291.

[38] *Istoria României*, vol. I, p. 403; Chicoș St., *Industria siderurgo-metalurgică în România*, în: Ed. Analelor Statistice și Economice, 1925, p. 10.

[39] C. Niculescu-Otin, *Contribuții la metalurgia antică a cuprului în țările locuite azi de români*, București, 1913, p. 59; Nestor I., *Étude sur l'exploitation préhistorique du cuivre en Roumanie. Le dépôt de barres-colliers de Deva*, în „Dacia", IX-X, 1941—1944, p. 165—181.

[40] M. Munch, *Das vorgeschichtliche Kupferbergwerk auf dem Mitterberg bei Bischofshofen*, Viena, 1879, citat la Niculescu-Otin, *op. cit.*, p. 60—61.

[41] În Transilvania, unul din centrele de unde romanii scoteau cuprul purta numele de Centum Putei.

[42] Cioran Emilia, *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în Țările Române*, Buc., 1900, p. 182—185; P. P. Panaitescu, *Minele de aramă ale lui Mircea cel Bătrîn*, în „Revista istorică română", vol. VIII, 1937.

[43] CIL III, 1128, 1463; *Istoria României*, vol. I, p. 403.

În cazul exploatării rocilor metalice mai moi, minierii antici se foloseau numai de *unelte*[47] : dălți (cunei), ciocane și tîrnăcoape care au fost găsite în galerii (Planșa I). Toate se aseamănă ca formă cu uneltele descoperite în exploatările din Grecia, Galia, Spania etc.[48] (fig. 1). Se presupune că cele mai simple și mai primitive unelte folosite la desprinderea blocurilor de minereu au fost *penele de lemn* udate cu apă[49]. În cavități mici, scobite, se băteau penele de lemn — subțiri la un capăt și mai groase la cel din afară — care udîndu-se se umflau provocînd crăparea pietrei. Bucățile de minereu se fărîmițau apoi cu ciocanele de piatră. Pe teritoriul României, în antichitate avem documentat acest sistem însă pentru o perioadă mai tîrzie, în epoca romană, folosit doar în carierele de marmură și piatră[50]. Păstrarea lor aici se explică prin faptul că în condițiile tehnice de atunci era singurul mijloc cu care se puteau tăia blocuri de piatră regulate și în formele dorite. Acest sistem de exploatare a fost folosit în unele cariere de piatră pînă la mjlocul sec. al XX-lea[51].

Dălțile (penele), ciocanele și tîrnăcoapele din metal apar încă din epoca bronzului[52]. Imitînd la început formele celor din lemn și piatră, folosirea lor se va perfecționa pe parcursul perfecționării uneltelor[53]. Chiar după introducerea explozivilor în mine, ele se vor folosi în lucrările speciale care necesitau cioplirea minereurilor[54] sub forma dălților (icuri) și ciocanelor de diferite mărimi (fig. 2, 3, planșa II).

---

[44] CIL III, 1431 ; 1494, 1043 pomenesc despre „Schola fabrorum" de la Drobeta ; o asemenea „schola" se pare că există și la Berzovia. Vezi : G. Cimpoeriu, *op. cit.*

[45] Griselini, Fr., *Istoria Banatului timișan*, p. 291.

[46] Pliniu, XXXIII, 41.

[47] CIL III, 1264, 1269 — două pietre funerare pe care sînt sculptate uneltele de minerit.

[48] Mm. Ch. Daremberg et Edm. Saglio, *Dictionnaire de antiquités grecques et romaines*, Paris, 1877, vol. III, 3, Metalla, p. 1840—1873.

[49] Dorin Popescu, *Exploatarea și prelucrarea metalelor...*, p. 28.

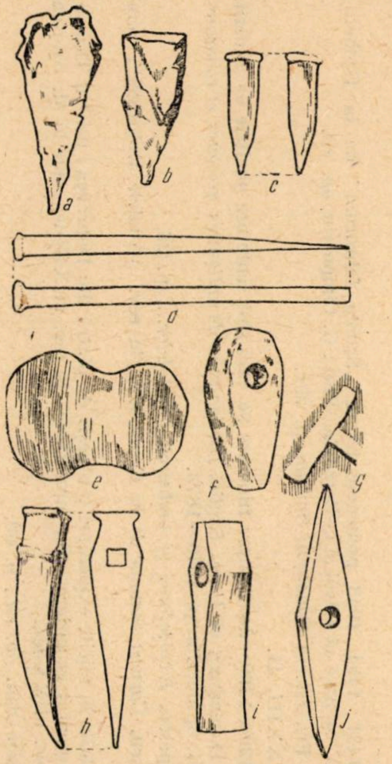
[50] Gr. Florescu, *Cariera romană de la Cernavodă*, în rev. „Analele Dobrogei", anul XVII, 1936.

[51] Sistem folosit în micile exploatări țărănești de piatră din Dobrogea ; pentru Transilvania îl avem documentat în carierele din jurul Devei, în sec. al XIX-lea, iar în M. Apuseni pînă la începutul sec. al XX-lea.

[52] C. Niculescu-Otin, *op. cit.*, p. 60.

[53] Nestor, I., *Asupra începuturilor metalurgiei...*, p. 46.

[54] Blășianu, V., *Curs de exploatări miniere*, p. 187.



Planşa I. — *Unelte de minerit dacice şi romane,* după G. Téglás. a-c, dălţi de fier; d, rangă; e-j, ciocane şi tîrnăcoape din piatră şi fier; g, tîrnăcop executat în relief pe una din statuile de „mineri'' descoperite la Baia de Criş (Muzeul din Deva).
Desenele executate de R. Pastior.

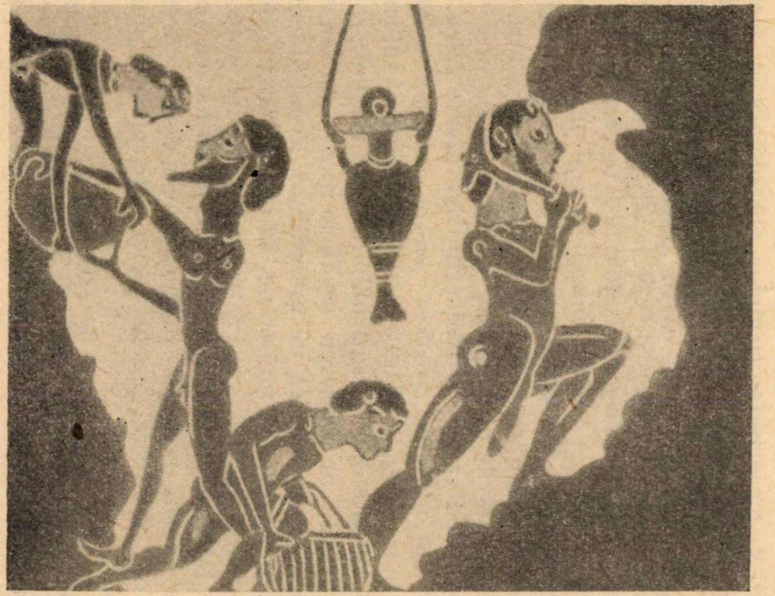


Fig. 1. — Munca într-o mină antică — desen de pe o tăbliţă votivă corintiană, sfîrşitul sec. al VI-lea î.e.n.

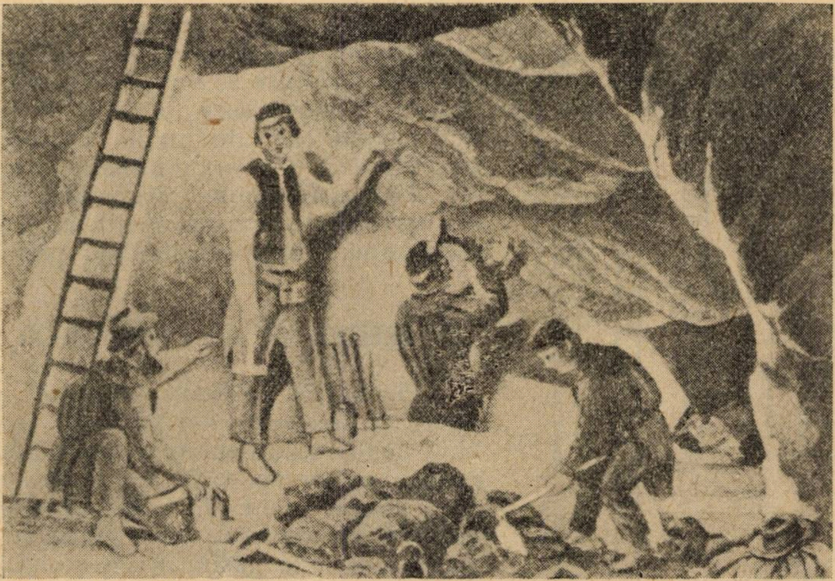


Fig. 2. — Munca în mină — gravură medievală, după I. Haiduc.

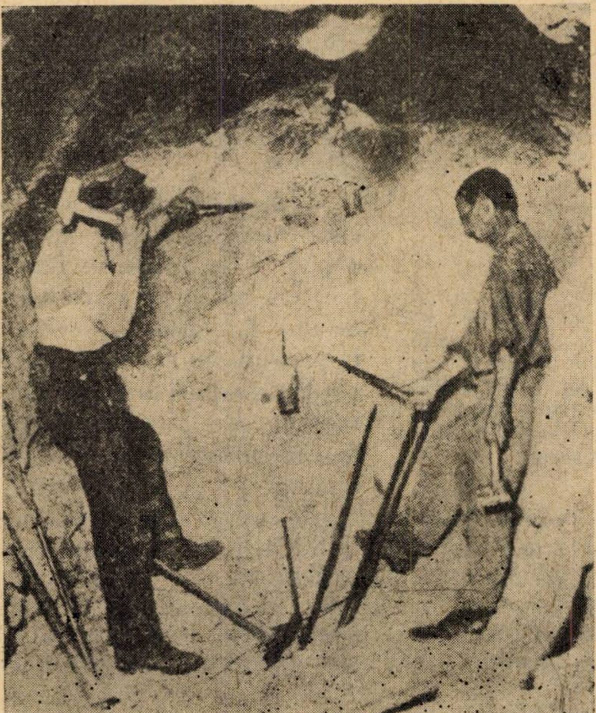
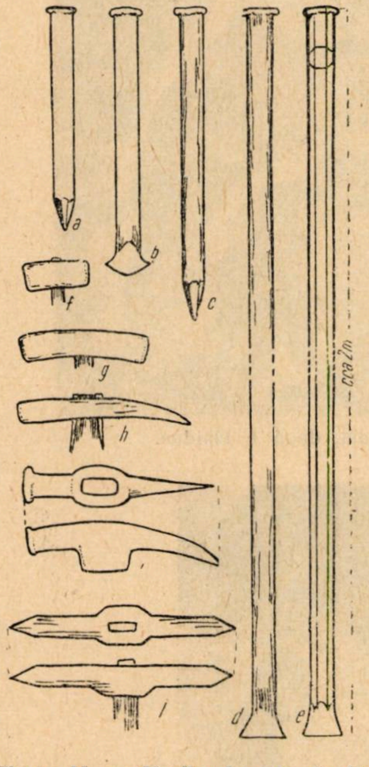


Fig. 3. — Într-o mină de aur din Munții Apuseni — prima jumătate a sec. al XX-lea, după I. Haiduc.

În general, se poate spune că indiferent de ce minereu era vorba: aramă, fier, aur sau argint, metodele de extracţie erau asemănătoare, ele fiind corespunzătoare nivelului de dezvoltare al forţelor de producţie ale societăţii antice. Excepţie face doar aurul care poate fi obţinut şi din nisipul sau aluviunile rîurilor aurifere, metodă ce precede mineritul propriu-zis. Toate aceste minereuri, pentru a putea fi transformate în arme, unelte sau podoabe erau supuse în prealabil unei prelucrări.



Planşa II. — *Unelte de minerit din prima jumătate a sec. al XX-lea.* a-c, tipuri de daltă; d-e, tipuri de rangă; f-„pusca" (ciocan) de diferite mărimi: pusca mică = 2-3 kg, pusca mijlocie = 6—8 kg, pusca mare=12—15 kg; g — „vîntălău" (ciocan); h-j, tipuri de tîrnăcop.

PRELUCRAREA MINEREURILOR

La fel ca în cazul extracţiei, *prelucrarea minereurilor aurifere* este cea mai bine cunoscută. Pentru a îndepărta corpurile străine cu care erau amestecate, erau supuse unor sfărîmări succesive şi spălării cu ajutorul unui şuvoi de apă, operaţiuni ce le găsim descrise la Diodor. Minereul mai întîi se „sfărma cu ciocanul de fier pînă ce piatra e redusă la mărimea boabelor de mazăre. Adusă în starea aceasta, femeile şi bătrînii iau piatra şi o duc în piuă. Păşesc apoi doi sau trei la fus şi învîrtesc pînă ce au măcinat măsura potrivită şi au făcut-o subţire ca făină de grîu" [55].

Această descriere a lui Diodor este confirmată atît de urmele arheologice depistate în unele regiuni ale ţării noastre, cît şi de materialele etnografice ce se mai întîlnesc în aceleaşi locuri. Astfel, în preajma minelor de aur din M. Apuseni, exploatate încă din antichitate, s-au găsit o mulţime de pive mici din piatră (fig. 4) în care minereul se pisa cu ajutorul unui pisălog.

Pivele — *mojere* — din tuci (fig. 6) au fost folosite în exploatările ţărăneşti pînă la mijlocul sec. al XX-lea. În legătură cu datarea pivelor găsite în galeriile exploatate în antichitate, s-a presupus de către arheologi că aparţin epocii romane, de la daci necunoscîndu-se nici o instalaţie de prelucrat aurul. Afirmîndu-se acest lucru, se pierde din vedere faptul că exemplarele descrise mai sus nu reprezintă decît transpunerea în piatră sau tuci a celui mai vechi şi accesibil tip, piua scobită într-o bucată de lemn, obiect care a cunoscut diverse întrebuinţări, nelipsind nici astăzi din gospodăria ţăranului nostru; lemnul fiind material perisabil era şi normal să nu se poată conserva. În ceea ce priveşte exemplarele din piatră, nu se ştie cu precizie dacă micile instrumente sînt romane sau dacice, datorită rezistenţei ele au putut fi utilizate ani de-a rîndul.

---

[55] Diodor, III, 12, 13.

În antichitate s-au exploatat filoanele bogate în aur[56], pentru a căror prelucrare era suficientă doar măcinarea minereului în piuă sau rîşniţă, fără a mai utiliza piua mare acţionată cu ajutorul roţii, pe care o descrie Diodor şi despre care credem că a făcut parte din arsenalul de unelte perfecţionate aduse de romani în Dacia în scopul intensificării exploatării bogăţiilor sale. Diodor ne spune cum funcţionau, fusul despre care vorbeşte el presupune roata; dar practic cum arătau, nu ştim (fig. 5).

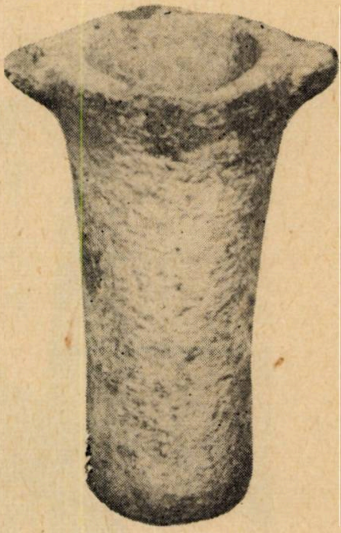


Fig. 4. — Piuă romană din piatră, Munţii Apuseni. (Colecţia Muzeului Tehnic — Bucureşti)

Cunoaştem însă în Munţii Apuseni o instalaţie de zdrobit minereul aurifer care aminteşte în multe privinţe de piua descrisă de Diodor. Este vorba de *ştеamp* (fig. 6) o instalaţie din lemn (materialul cel mai accesibil în această zonă) ce funcţionează pe principiul pivei. Minereul este zdrobit de unul sau de mai multe pisăloage din lemn, cărora pentru o mai mare rezistenţă şi eficacitate li s-au adăugat la capăt un *sabot de cremene*. Forma cea mai simplă este acţionată manual de un fus printr-un sistem de pene

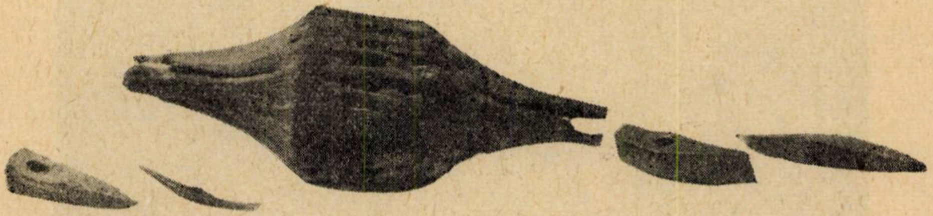


Fig. 5. — Butuc de roată hidraulică şi unelte de minerit romane, Munţii Apuseni. (Colecţia Muzeului Deva).

---

[56] În cazul sărăcirii minereurilor în aur, mina se abandona, fenomen constatat de exploatările contemporane, care au mers de multe ori pe urmele celor vechi.

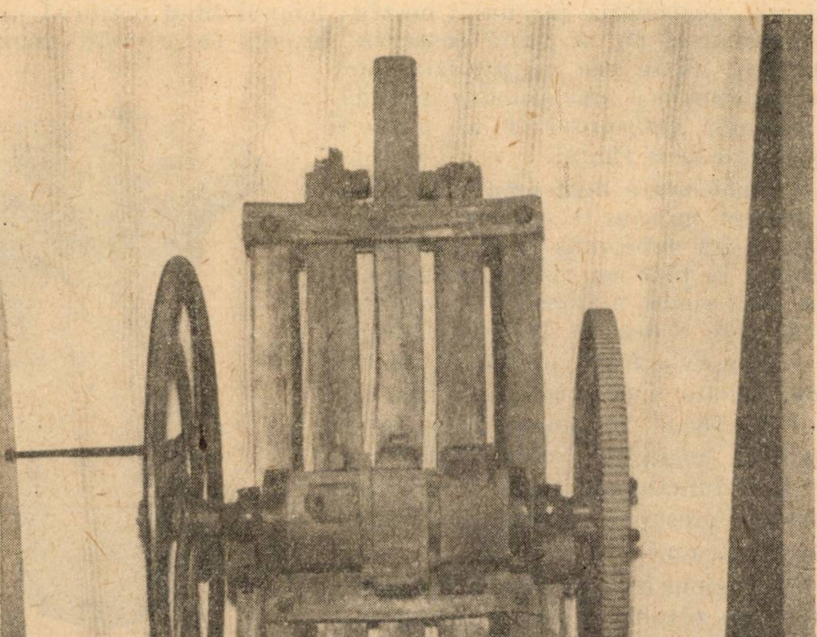


Fig. 6. – Mojer şi şteamp manual – instalaţie pentru zdrobit minereul aurifer, Fizeşti. (Colecţia Muzeului Deva).

care ridică și lasă să cadă pisălogul peste minereu [57]. În ce măsură instalația adusă de romani a stat la baza construcției stempului, cercetările de pînă acum n-au putut stabili; cert este că amîndouă funcționează pe principiul micii pive de lemn. Începînd probabil din sec. XII—XIV șteampului manual i se va fi adaptat roata hidraulică, prin valorificarea forței apei creîndu-se posibilitatea măririi capacității sale de zeci de ori, un șteamp ajungînd să aibă mai multe pive, fiecare piuă avînd cîte trei *săgeți* (pisăloage).

Un alt mijloc de zdrobit minereurile aurifere identificat atît în săpăturile arheologice cît și etnografic este *rîșnița* (fig. 7) compusă din două pietre rotunde, cea de deasupra avînd la mijloc o gaură cilindrică pe unde se introduce minereul. În micile exploatări țărănești ea s-a utilizat de obicei iarna, cînd apele rîurilor erau înghețate.

Minereul măcinat ieșit de la piuă sau de la rîșniță se spăla din nou pentru ca aurul liber să se separe complet de corpurile străine. Spălarea ține de cea mai veche metodă de obținere a aurului, care la noi, probabil, precede începuturile mineritului, alegerea de pepite și prelucrarea nămolurilor și nisipurilor aurifere, cu ajutorul apei, prin decantare, folosind proprietatea aurului de a fi mai greu decît celelalte corpuri străine.

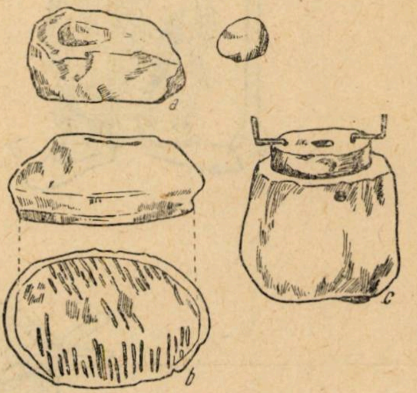


Fig. 7. — *Rîșnițe*. a-b, pentru minereurile de cupru (material arheologic) — după C. Niculescu-Otin. c — pentru minereurile de aur, prima jumătate a sec. al XX-lea Roșia Montană, rn. Cîmpeni.

Apele bogate în aluviuni și nisipuri aurifere au fost exploatate intens nu numai în antichitate [58] ci și în evul mediu [59], după cum ne spun D. Cantemir [60], Fr. Griselini [61] și alții, pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea pe tot cuprinsul țării, atît în Transilvania și Banat cît și în Oltenia, Muntenia și Moldova. Acolo unde sursele au fost mai bogate, s-au exploatat și în prima jumătate

---

[57] Pînă în secolul nostru s-au folosit în micile exploatări țărănești din M. Apuseni pe lîngă marile șteampuri acționate hidraulic și șteampuri manuale de diferite dimensiuni și capacități.

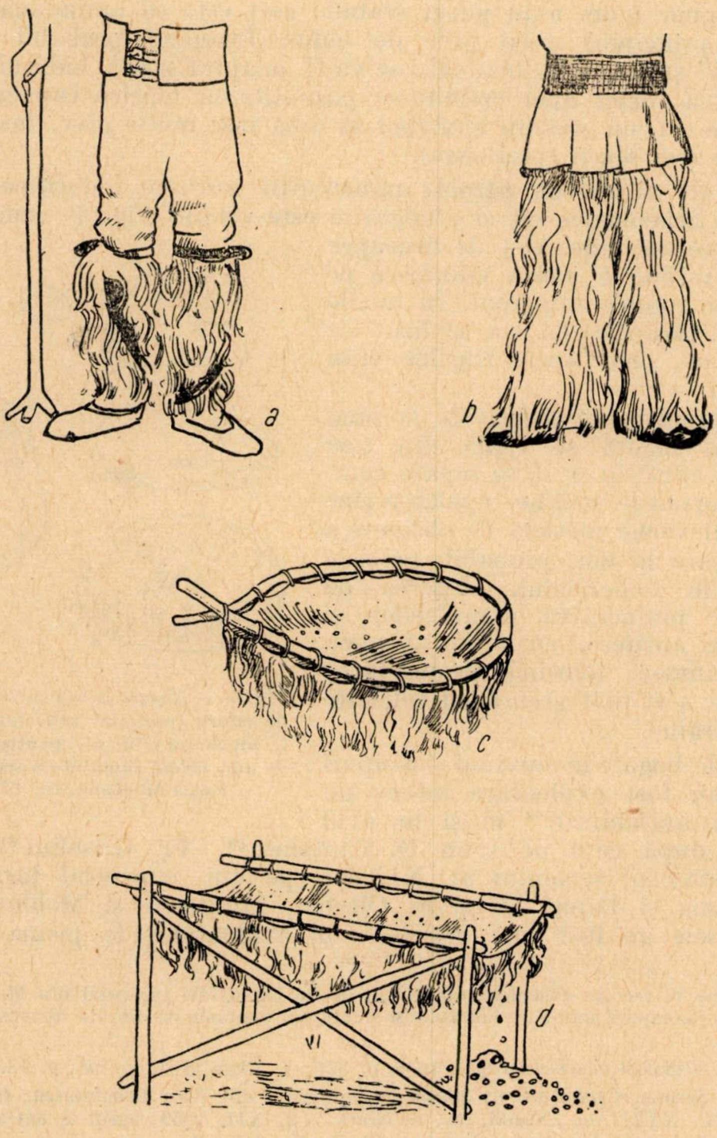
[58] G. Téglás, *Ungarische Revue*, 1889, p. 329; V. Christescu, *op. cit.*, p. 13.

[59] C. Șerban, *Contribuții la istoria meșteșugurilor din Țara Românească; țiganii aurari în sec. XVII—XVIII*, în „Studii, rev. de istorie", 2, XII, 1959; aurul se extrăgea din Olt, Motru, Gilort, Lotru, Jiu, Argeș, Topolog, Dîmbovița, Ialomița.

[60] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București.

[61] Fr. Griselini, *Istoria Banatului timișan*, p. 266, 295. Aurul în Banat se extrăgea din apele rîurilor Almăj, Nera, Bolvașnița etc.

[62] I. Haiduc, *op. cit.*, p. 201; Popa Ilie, *Mineritul de aur din Roșia Montană*, extras din „Analele minelor din România", 1936; Ion Abrudeanu-Russu, *Aurul românesc — istoria lui din vechime pînă azi*, București, 1933.



Planşa III. — Metode arhaice pentru cules aurul din nisipurile aurifere, Bistriţa ,,aurie'
a, b — obiele şi cioareci din piele de oaie ; c, d — ciur şi crivă din piele de oaie. După Romulus Vulcănescu.

a secolului nostru[62]. Arheologic s-a constatat că multe din aceste ape au fost exploatate încă din epocile preromane[63]; asupra metodelor folosite atunci nu avem nici o ştire scrisă. Strecurătoarea din ceramică acoperită cu un strat de cuarţ din colecţia Muzeului Bruckenthal atestă un procedeu străvechi de sedimentare a firicelelor de aur, care în multe regiuni ale ţării s-a folosit pînă în secolul al XX-lea. Pentru ca impurităţile să se separe de aur, vasului i se imprima o mişcare specifică, după cum aflăm şi de la Pliniu[64]. În zona Munţilor Apuseni această separare se realiza cu ajutorul unor albioare-*trocuţe* — din lemn, înlocuite cu timpul de *şaitroc*, unealtă în formă de făraş, adusă în Transilvania de coloniştii germani.

Cercetările etnografice efectuate în regiunea superioară a Bistriţei moldoveneşti, căreia localnicii i-au dat numele de Bistriţa „aurie", au identificat metode şi mai simple de extras aurul din nisipul rîului[65]. Se intra în apă cu *cioareci* sau *obiele* din piele de oaie (Planşa III, a, b), agitînd nisipul aurifer, astfel încît sclipele de aur se lipeau de miţ, pe care apoi cu un *pieptene de lemn* le adunau şi le topeau într-un vas de gresie, formînd *boţuri* de aur. Metoda înfăşurării în jurul picioarelor cu bucăţi de piele de oaie s-a practicat şi în alte regiuni[66]. După părerea noastră este cea mai veche metodă folosită la obţinerea aurului, anterioară metodelor de lucru şi instrumentelor venite din sud sau aduse de romani.

Tot pe valea Bistriţei localnicii foloseau la extragerea aurului din apele rîului un ciur confecţionat din piele de oaie (Planşa III,c) prin care se strecura nisipul aurifer, sclipele de aur prinzîndu-se de miţ. Pentru obţinerea unei cantităţi mai mari de aur foloseau un ciur mare, dreptunghiular, fixat pe patru picioare—*crivă*[67] (Planşa III, d).

Izvoarele antice ne furnizează o serie de ştiri în legătură cu mijloacele folosite la extragerea aurului, ce se bazau pe proprietatea acestuia de a fi mai greu decît celelalte impurităţi. De la Diodor cunoaştem un instrument rudimentar întrebuinţat în Egiptul antic : „...Oameni pricepuţi iau piatra măcinată spre a o supune ultimei operaţii : o freacă anume pe o scîndură lată şi ceva înclinată, în timp ce varsă pe ea apă. Pămîntul se descompune în apă şi pluteşte peste scîndura aplecată, aurul însă, din cauza greutăţii rămîne pe loc." [68]

Pînă în secolul al XX-lea putea fi găsit în inventarul spălătorilor de aur un instrument asemănător cu cel descris de Diodor, un scaun făcut din scînduri lungi de 2—2,5 m. şi lat de 0,60—0,80 m., înclinat pe patru picioare şi acoperite cu trei sau patru bucăţi de pînză scămoasă aşezate transversal. De foarte multe ori se folosea doar scîndura goală pe care se făceau 10–12 crestături oblice. Nisipul aurifer luat cu lopata se așeza la capătul de sus și se turna peste el apă ; corpurile străine alunecau în jos, iar aurul rămînea prins de bucățile de pînză. În Munții Apuseni purta numele de *hîrloste* [69] (fig. 8).

---

[63] V. Pârvan, *Pénétration hellénique et hellénistique dans la vallée du Danube*, Buc., 1925, p. 17.

[64] Pliniu, XXXIII, 32.

[65] Romulus Vulcănescu, *Lucrări artistice în metal, os şi piatră*, cap. din vol. *Arta populară pe valea Bistriţei*, în curs de apariţie.

[66] Informaţii culese în jurul localităţii Săcărîmb, reg. Hunedoara, de cercetătoarea Lucia Mureşanu, de la Institutul de etnografie şi folclor.

[67] Romulus Vulcănescu, *op. cit.*

[68] Diodor, III, 12—13.

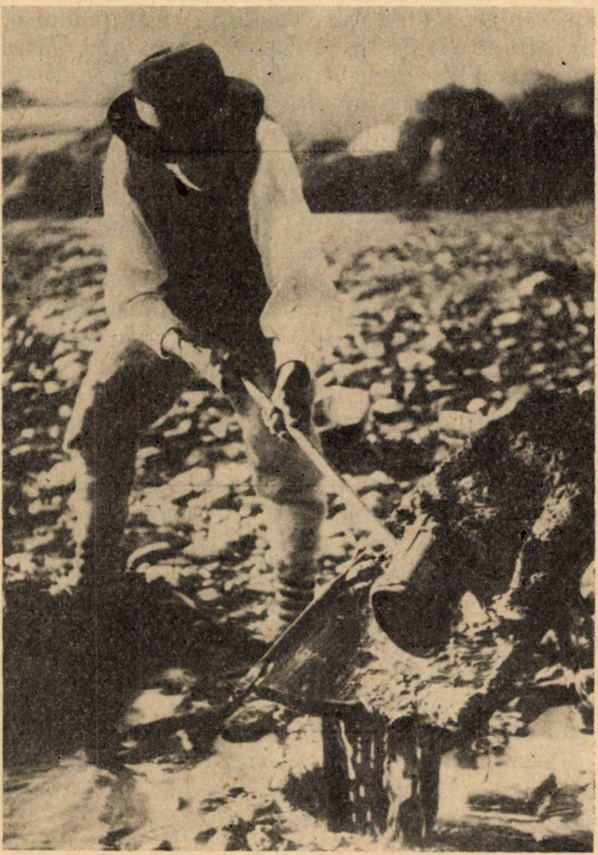


Fig. 8. — Spălarea nisipului aurifer pe Valea Arieșului. (Colecția Muzeului Tehnic — București).

Vechimea folosirii acestui instrument în regiunile noastre, dacă a fost adus de romani sau este anterior venirii lor aici, nu o putem încă stabili, cert este că a cunoscut o largă răspîndire la noi, în epoca feudală era cunoscut în toate exploatările de acest gen din Transilvania, Banat, Oltenia, Muntenia, fiind remarcat și de călătorii străini în trecere prin țările române [70].

---

[69] Popa Ilie, *Mineritul de aur la Roșia Montană*, p. 8.

[70] Fr. Griselini, *op. cit.*, p. 295 ; vezi și C. Șerban, *Contribuții la istoria meșteșugurilor din Țara Românească ...*, p. 131–136.

Derivate din această formă, în cercetările etnografice întîlnim : *vălăul* și *hurca*, instrumente folosite la spălarea și concentrarea minereului aurifer măcinat la șteamp. *Vălăul* este un fel de masă înclinată, lungă de cca. 1,30 m. și lată de 1m., prevăzută cu doi pereți laterali. Cu ajutorul unui canal așezat transversal la partea de sus, se trece un curent de apă care spală minereul pus pe vălău. De obicei lucrează doi oameni : unul cu ajutorul unei greble—*dîrg*—agită materialul, iar altul trage în heleșteu materialul steril. *Hurca* se compune din două părți : o ladă care la partea superioară este formată dintr-o placă de lemn de fag cu găuri, numit *ciur*, pe care se așază materialul ce se agită cu ajutorul dîrgului și a unui șuvoi de apă. Nisipul aurifer cade prin ciur pe fundul hurcii înclinat, acoperit cu patru, cinci bucăți de pînză așezate transversal, de care se prinde aurul iar restul curge pe un plan înclinat.

Scriitorii antici[71] vorbesc în operele lor despre sisteme mari de spălare a minereurilor aurifere, sisteme pe care romanii le-au folosit în M. Apuseni, ale căror urme dăinuie și astăzi, numite de localnici *jegură*. Apa se aduna pe culmi în rezervoare speciale din care se prăvălea prin canale sub forma torenților ; pe parcursul lor se așezau garduri din nuiele sau spini care rețineau firișoarele de aur.

De asemenea, în antichitate se cunoștea și aplica principiul amalgamării aurului ; în regiunile noastre este atestat documentar doar din vremea romanilor care au exploatat minele de mercur de la Zlatna[72]. Amalgamarea aurului a fost practicată în M. Apuseni pînă în secolul nostru în exploatările țărănești, după un sistem pomenit și de scriitorii antici. Minereul aurifer măcinat la piuă sau în rîșniță era amestecat cu mercur și apoi ars în foc[73], cu care ocazie aurul se separa de argint.

În ceea ce privește *prelucrarea minereurilor de cupru și fier*, mărturiile scriitorilor antici sînt mult mai sărace, doar urmele arheologice[74] care ne-au mai rămas sînt ceva mai explicite. Prin natura acestor minereuri, prelucrarea lor era mult mai dificilă căci necesita acumularea și însușirea unor cunoștințe tehnologice mai complicate[75]. Astfel, minereul de cupru după ce se sfărîma cu ajutorul ciocanelor era rîșnit și spălat în albii de lemn pentru îndepărtarea corpurilor străine, după care era supus procesului de reducere prin prăjire. Cel mai simplu procedeu de reducere a minereurilor de cupru [76] era prăjirea în grămezi, aşezîndu-se alternativ straturi de minereu sfărîmat şi lemne. Arderea putea ţine cîteva săptămîni, pînă se oprea de la sine, neavînd nevoie de o supraveghere specială şi de cunoştinţe tehnice deosebite, pentru reducerea minereurilor de cupru fiind necesară doar o temperatură de 700°—800°. Acest procedeu se folosea chiar şi atunci cînd minereurile de cupru erau reduse în cuptoare speciale pentru ca sulful să fie îndepărtat în proporţie cît mai mare. În sec. al XVII-lea renumita aramă obţinută în topitoarele de la Baia de Aramă care funcţionau încă din timpul lui Mircea cel Bătrîn şi despre care Paul de Alep spunea că „e cea mai bună şi mai curată" [77] era supusă aceloraşi operaţiuni : „Un lucrător pune incontinuu pe foc cărbuni şi mineral de cupru. Aceste focuri sînt întreţinute cu cea mai mare grijă şi muncă, atît ziua cît şi noaptea, pînă ce cuprul e cu desăvîrşire topit şi se scurge de la sine într-o groapă săpată în pămînt. Îndată ce se răceşte, el îl crapă în bucăţi mici şi-l transportă afară. Apoi aşează un strat de lemn de salcie şi plop şi unul de bucăţi de metal, alternativ, pînă ce formează o grămadă mare, căreia îi dau foc de pe patru părţi şi o lasă să ardă şi ziua şi noaptea, pînă ce s-a ars de tot. Apoi strîng metalul şi îl pun pentru a doua oară în foc într-alt loc ; astfel continuă de şase ori..." [78].

---

[71] Strabon, III, 2—9 ; V. Christescu, *op. cit.*, p. 19.

[72] I. Haiduc, *op. cit.*, p. 80, 215.

[73] Plinius, XXXIII, 19 ; Strabo, III, 2, 8 ; Ilie Popa, *Mineritul de aur din Roșia Montană*, p. 6.

[74] *Istoria Romîniei*, vol. I, p. 403 ; vol. II, p. 61 ; SCIV, nr. 1—2, 1955, p. 209—211 ; SCIV, tom. VI, nr. 3—4, 1955, p. 694 ; *Materiale și cercetări arheologice*, vol. V, p. 231—233 etc.

[75] În antichitate, datorită nivelului scăzut al forțelor de producție și greutăților tehnologice întîmpinate, cele două operațiuni, extracția și prelucrarea minereurilor, erau inseparabile, minerul fiind în același timp și topitor și fierar, fapt care a făcut ca multă vreme numărul celor care posedau aceste cunoștințe să rămînă foarte restrîns. O dată cu dezvoltarea forțelor de producție, pe măsura extinderii exploatărilor miniere și creșterii numărului brațelor de muncă, mai ales în epoca romană, se produce, prin specializare, separarea acestor operațiuni, cu toate că teritorial rămîn încă pînă în sec. al XVII-lea alăturate. Vezi și : D. Prodan, *Producția fierului pe domeniul Hunedoarei în sec. XVII*, în „Anuarul Institutului de istorie din Cluj”, tom. I—II, 1958—1959, p. 41.

Reducerea propriu-zisă a minereurilor de cupru şi fier era asemănătoare ; ea se realiza în cuptoare de diferite tipuri, săpate total, parţial sau deasupra pămîntului. Erau folosite scurt timp, fiindcă din cauza arderii se distrugeau uşor. Din cîte cunoaştem, încercările de tipologie ale literaturii de specialitate occidentală [79], care s-au ocupat cu aceste probleme nu au putut duce la stabilirea unei cronologii a folosirii acestor tipuri de cuptoare în epoca romană ; în aceleaşi timp şi loc folosindu-se două sau chiar trei tipuri. Cel mai simplu tip era cuptorul în formă de groapă, de dimensiuni mici, căptuşit cu bucăţi de piatră, lipite cu pămînt, în care minereul ardea amestecat cu lemne şi diferite adaosuri, nisip etc. [80] Pe teritoriul României nu avem pînă acum documentate arheologic pentru epoca bronzului cuptoarele de redus minereurile de cupru. Avînd în vedere bogăţia naturală în acest minereu a regiunilor noastre, precum şi numărul mare de arme, unelte şi podoabe de bronz descoperite, putem presupune existenţa lor, mai ales pentru perioada sfîrşitului epocii bronzului şi începutul primei epoci a fierului.

În schimb, începînd cu epoca fierului descoperirile se înmulţesc. Pentru reducerea minereurilor de fier dacii foloseau acelaşi tip de cuptor ca cel descris mai sus, săpat în pămînt, de formă cilindrică, înalt de cca. 0,60 — 1m. Obţinerea temperaturii necesară reducerii minereului de fier se realiza prin introducerea unui curent de aer în cuptor cu ajutorul ţevei de suflat [81]. După reducere se deschidea partea superioară a cuptorului şi se scotea lupa metalică.

---

[76] C. Niculescu-Otin, *op. cit.*, p. 63—64, 68.

[77] Emilia Cioran, *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în Ţările Române*, Bucureşti, 1900.

[78] *Ibidem*, p. 182—185.

[79] Ulf Täckholm, *Studien über den Bergbau der Römische Kaiserzeit*, Upsala, 1937.

[80] C. Niculescu-Otin, *op. cit.*, p. 69.

[81] *Materiale şi cercetări arheologice*, vol. V, p. 231—233.

Aproape în toate așezările geto-dacice, începînd mai ales din a doua epocă a fierului pînă tîrziu în secolele III — IV e. n., găsim urme de zgură și lupe de fier sau cupru, fapt ce dovedește o intensă prelucrare locală a metalelor [82]. La Grădiștea Muncelului, [83] pe terasa unde s-a descoperite atelierul de prelucrat fierul și bronzul, s-au găsit opt cuptoare de formă aproximativ pătrată sau rotundă, cu pereții din piatră sau lut, construite la suprafața solului pe o bază de pietriș de stîncă înaltă de cca. 20 cm., pe suprafața căruia s-a așternut un strat subțire de pămînt galben. În jur s-a găsit mult cărbune din lemn de fag, bucăți de zgură de fier și cupru, minereu și chiar metal. De altfel, nu întîmplător, centrul puterii dacice și cel al administrației romane va fi fost stabilit în regiunea muntoasă a Hunedoarei, aproape de zăcămintele de fier, cupru, aur și argint.

O dată cu cucerirea romană, extragerea și prelucrarea metalelor se intensifică. Romanii aduc în Dacia o tehnologie mai avansată ; se folosesc tipurile de cuptoare așezate deasupra solului pe înălțimi, avînd de jur împrejur orificii pentru curent, precum și cuptoare săpate în pămînt, în care aerul era introdus cu ajutorul foalelor de mînă. Metalul redus se scurgea din cuptor într-o groapă alăturată (Planșa IV, a, b). În epoca romană, la arderea minereurilor se foloseau cărbunii de lemn (mangalul) [84], obținuți probabil prin sistemul bocșelor. Pînă în sec. al XX-lea, populația rurală din jurul marilor centre metalurgice ca Hunedoara sau Reșița era specializată în cărbunărit ; cărbunele îl vindeau uzinelor metalurgice, fapt ce explică de ce astăzi zone ca cea a Pădurenilor (Hunedoara) sînt complect despădurite.

Datorită împrejurărilor vitrege prin care au trecut regiunile noastre începînd mai ales cu sec. al V-lea e. n., populația daco-romană a fost nevoită să-și părăsească așezările retrăgîndu-se în locuri ferite, unde își va fi continuat vechile activități, bineînțeles, cu posibilități mult mai reduse decît în epocile anterioare .În privința prelucrării metalelor constatăm o sărăcie mare a informațiilor, fără a se putea vorbi însă de o încetare a practicării acestui meșteșug [85]. În cuprinsul așezărilor sătești din regiunile bogate în minereuri vor fi existat oameni specializați în extragerea și prelucrarea lor pentru satisfacerea nevoilor locale și mai puțin pentru schimb ; uneltele de fier, în special cele agricole descoperite în așezări de certă proveniență locală, vin să ilustreze acest lucru.

Comparativ cu această perioadă, meșteșugul prelucrării metalelor ia avînt începînd cu sec. al X-lea e. n., descoperirile de la Dridu, Bucov, Buftea, Ciurelu, Garvăn-Dinogeția, Capidava, Păcuiul lui Soare [86] sînt edificatoare în această direcţie, atelierele de aici prelucrau fie minereurile locale, ca în cazul aşezării de la Garvăn [87], fie minereurile aduse pe calea schimbului.

---

[82] Săpăturile de la Poienești, în : *Materiale,* vol. I, p. 252 ; Săpăturile de la Țifești : *Materiale,* vol. VIII, p. 525 ; Săpăturile de la Sîncrăeni, *Materiale,* vol. VI, p. 861 ; Sondaje efectuate de Muzeul Regional din Sf. Gheorghe ; *Materiale,* vol. VIII, p. 336.

[83] SCIV, nr. 1—2, 1955, p. 209—211.

[84] Ulf Täckholm, *Studien über den Bergbau der Römischen Kaiserzeit,* Upsala, 1937.

[85] Din sec. al VI-lea e. n., se cunoaște cuptorul de redus minereul de fier de la Histria din cartierul economic, construit deasupra solului din piatră care, probabil, prelucra minereurile locale dobrogene.

[86] *Istoria Romániei,* vol. II, p. 25 ; Săpăturile de la Dridu în : *Materiale,* vol. VI, p. 599 ; *Materiale,* vol. VIII, p. 661 ; Săpăturile de la Bucov : *Materiale,* vol. VI, p. 567—569 ; Șantierul arheologic Garvăn-Dinogetia : *Materiale,* vol. IV, p. 205.

Caracteristic acestei perioade este tipul de cuptor îngropat în pantă, ca un cotlon, cu gura de alimentare la nivelul solului, cu sau fără canal de scurgere a metalului într-o groapă alăturată, avînd capacitatea destul de mică, construit cu mijloace locale modeste, activizat prin introducerea unui curent de aer cu ajutorul foalelor de mînă făcute din foi de piele de animal şi dintr-un tub de ceramică, fier sau lemn. Astfel de cuptoare au fost identificate arheologic într-o serie de aşezări ca cele de la Bîrlad şi Hlincea-Iaşi [88] (Planşa IV,c).

Despre o specializare în domeniul extracţiei şi reducerii minereurilor de fier şi cupru poate fi vorba abia în sec. al XVII-lea, cu excepţia unei scurte perioade de avînt de la sfîrşitul sec. al XIV-lea şi începutul sec. al XV-lea pentru Ţara Românească [89] şi din a doua jumătate a sec. al XV-lea pentru Moldova [90], datorate intervenţiei puterii domneşti în exploatarea minelor. Se produce o diferenţiere între exploatările de pe domeniile domneşti unde se foloseau mijloace şi procedee tehnologice avansate, printre care cea mai însemnată a fost forţa hidraulică şi exploatările ţărăneşti rurale din regiunile bogate în minereuri, în funcţie de nevoile locale legate în special de necesităţile agriculturii. Aici se foloseau mijloace tehnice rudimentare de tradiţie feudal timpurie, cu o productivitate scăzută, aşa cum reiese din descoperirile de la Tîrgşor [91] sau Negoieşti (com. Porceşti, rn. Roman) [92], vînzîndu-şi apoi produsele pe piaţă. Cu timpul, datorită intervenţiei tot mai accentuate a puterii domneşti şi mănăstireşti în exploatarea bogăţiilor subsolului, ţăranii pierd posibilitatea exploatării acestora, fapt ce explică dispariţia tuturor formelor de cultură materială legate de extragerea şi reducerea minereurilor de cupru sau fier din mediul rural încă, probabil, din cursul sec. al XVIII-lea. La această stagnare a contribuit în primul rînd înăsprirea dominaţiei otomane, teama localnicilor de lăcomia turcilor [93].

În privinţa Transilvaniei, bogăţia în metale a acestei regiuni a constituit una din principalele cauze care au atras cucerirea sa de statul maghiar şi casa imperială austriacă. Printre primele măsuri luate au

---

[87] I. Barnea, *Meşteşugurile în aşezarea feudală de la Garvăn (sec. X—XII)*, în SCIV, nr. 1—2, 1955, p. 101—102.

[88] *Istoria României*, vol. II, p. 61 ; *Şantierul arheologic Hlincea-Iaşi*, în SCIV, tom. VI, nr. 3—4, 1955, p. 694.

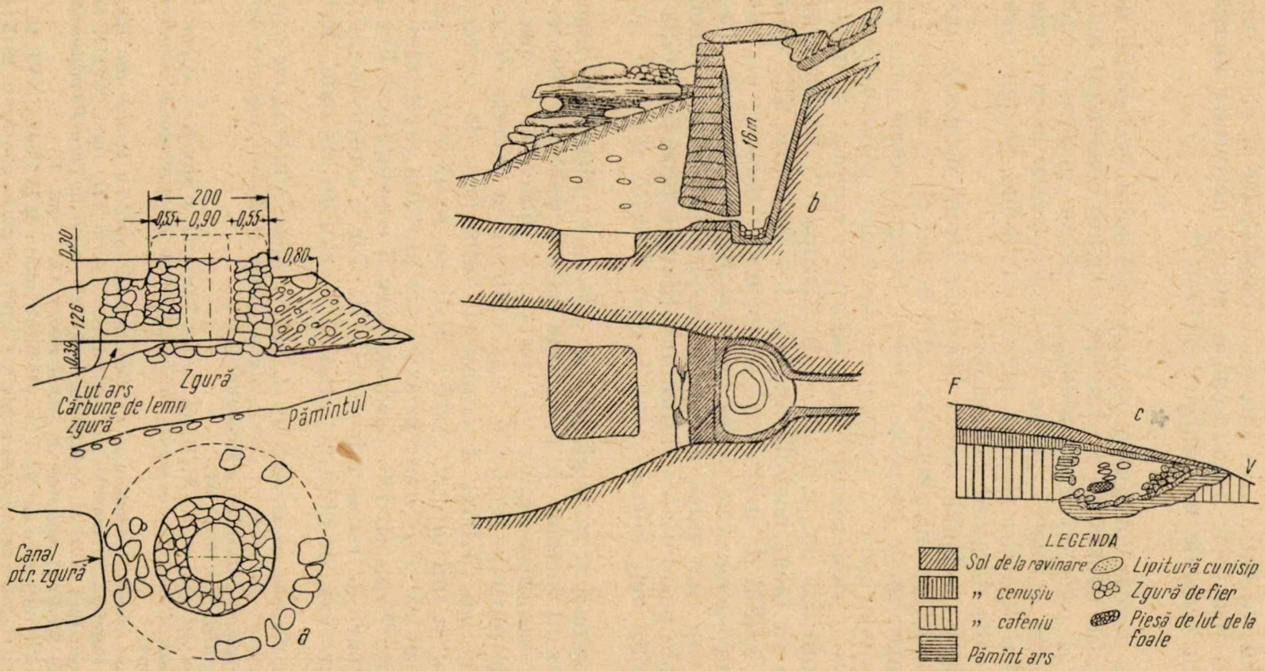
[89] Al. Ostaşco, *Topitoarele de la Baia de Aramă din timpuri preistorice pînă la sfîrşitul sec. al XVII-lea*, în „Buletinul Politehnicii din Bucureşti", an XVIII, 1942, nr. 1—2.

[90] Trifu Martinovici, *Meşteşugul metalurgiei pe teritoriul cetăţii de scaun de la Suceava*, în SCIV, 1961, 2, p. 320—323.

[91] *Materiale*, vol. V, p. 627 ; vol. VI, p. 742.

[92] *Documente privind istoria României*, v. XIII—XIV. A. Moldova, I. p. 260 ; Şt. Olteanu, *Meşteşugurile din Moldova în sec. al XVII-lea* în *Studii şi materiale de istorie medie*, 1959, vol. 3, p. 107—108.

[93] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Bucureşti, 1909, „Socotesc că munţii noştri nu sînt lipsiţi de darul obişnuit al munţilor, adică zăcămintele de minerale ; însă...în timpurile noastre s-a opus moldovenilor cunoscuta lăcomie a turcilor şi teama ca nu cumva căutînd ei bogăţii să piarză atît fondul cît şi munca şi fructul ei".


200
0,55
0,90
0,55
0,30
0,80
126
0,39
Lut ars
Cărbune de lemn
zgură
Zgură
Pămîntul
Canal ptr. zgură
a
16 m
b
F
c
V
LEGENDA
Sol de la ravinare
„ cenuşiu
„ cafeniu
Pămînt ars
Lipitură cu nisip
Zgură de fier
Piesă de lut de la foale

Planşa IV. — Tipuri de cuptoare pentru redus minereurile de fier,

a — cuptor roman din Hüttenberg-Austria (după Schmid, Norisches Eisen ; cf. Täckholm, Ulf). b — cuptor din Valea Caselor, Ghelar, reg. Hunedoara (Catalogue of the collections in the Science Museum South Kensington—Metallurgy, 1925, p. 13 — planul acestui cuptor a fost expus la Londra, în Muzeul Ştiinţific, cu specificaţia că are o vechime de peste o mie de ani). c — Secţiune într-un cuptor de la Hlincea — Iaşi, sec. al XIII-lea.

figurat şi aducerea de instalaţii şi colonişti din Europa apuseană pentru extinderea exploatărilor miniere. În privinţa Banatului, pînă în sec. al XVIII-lea cînd va intra sub directa administrare a casei imperiale austriace, această provincie a cunoscut o intensă activitate metalurgică avînd legături cu centrele metalurgice sîrbeşti[94].

*

Din analiza izvoarelor antice şi a materialului etnografic de care am dispus, s-a putut constata cum într-un domeniu considerat mai puţin cunoscut, acela al prelucrării metalelor, se găsesc materiale îndeajuns de elocvente pentru a ilustra continuitatea practicării acestui meşteşug din cele mai vechi timpuri şi pînă astăzi, cunoscînd pe parcursul dezvoltării sale perioade de avînt şi decădere.

Asemănările şi analogiile dintre diferitele tipuri de unelte, instalaţii sau procedee tehnologice întrebuinţate atît la noi cît şi la alte popoare, analogii care pentru unele perioade istorice merg aproape pînă la identitate, au dus la concluzia că prelucrarea metalelor pe teritoriul României în antichitate a reprezentat doar ,,un aspect regional al unui proces mai larg care cuprinde spaţii întinse din Europa[95]''. În fond, aceleaşi necesităţi zilnice au făcut posibilă aparaţia lor pe o arie atît de întinsă şi în funcţie de stadiul de dezvoltare al societăţii respective şi de posibilităţile economico-geografice avute la dispoziţie au căpătat într-o măsură mai mare sau mai mică anumite trăsături specifice. Bineînţeles, aceasta nu exclude posibilitatea împrumuturilor de procedee tehnologice, instalaţii sau unelte mai eficace atunci cînd diferite popoare au venit în contact.

Aceste asemănări şi analogii îşi mai găsesc explicaţia în însuşi stadiul de dezvoltare al forţelor de producţie antice, datorită cărora diversitatea uneltelor sau instalaţiilor nu s-a putut ridica la o specializare mai avansată, ele putîndu-şi găsi o largă aplicare în diverse domenii ale economiei, fapt ce s-a răsfrînt şi asupra ritmului lent de perfecţionare a lor pe parcursul a mii de ani. Astfel, uneltele de minerit se aseamănă între ele, indiferent că se folosesc la extracţia aurului, argintului, cuprului, fierului, pietrei[96] sau sării[97]. Acelaşi lucru îl constatăm şi din analiza tipurilor de cuptoare de redus minereurile de fier şi cupru asemănătoare cu cuptoare de ars var, de obţinut catrană[98], sau de ars oale. Este vorba aici, de unul şi acelaşi tip de cuptor ce funcţionează pe baza aceluiaşi principiu de ardere şi care a suferit unele modificări de detaliu în funcţie de natura materialului de prelucrat. Nu rareori s-a putut constata etnografic folosirea cuptoarelor de ars cărămizi sau oale la obţinerea varului şi invers. O descoperire de la Doboşeni (rn. Odorhei) semnalează că dacii din epoca fierului foloseau cuptoarele de redus minereurile de fier şi la arderea pietrei de var [99].

---

[94] Virgil Birou, *Exploatarea minieră din M. Cărăşeni în sec. XVIII, văzută de cercetători străini*, în *Studii şi articole de istorie*, II, 1957 ; Ştefan Chicoş, *Industria siderurgo-metalurgică în România*, în Ed. Analele Statistice şi Economice, 1925.

[95] *Istoria României*, vol. I, p. 94.

[96] Gr. Florescu, *op. cit.*, p. 6—8 ; R. O. Maier, *Vărăritul, o străveche ocupaţie a locuitorilor din Munţii Apuseni*, comunicare ţinută la Congresul de antropologie şi etnografie de la Moscova, august, 1964.

[97] M. Stamatiu, *Istoricul metodelor de exploatare a zăcămintelor de sare din România* în ,,Analele Academiei Române, Memoriile sect. ştiinţifice'', seria III, tom. XVIII, Mem. 16, Bucureşti, 1943 ; Aurora Ilieş, *Ştiri în legătură cu exploatarea sării în Ţara Românească pînă în veacul al XVIII-lea* în *Studii şi materiale de istorie medie*, 1956, vol. I.

[98] Indicaţii pentru obţinerea catranei în antichitate aflăm de la Pliniu, XVI, 16, I ; Strabon, V, 12 ; I. Vasilescu, *O străveche industrie uitată în Carpaţi — bozăria*, Bucureşti, 1945 ; cuptorul de obţinut catrana se aseamănă cu cel de redus minereurile, săpat în pămînt, lutuit, cu un canal de scurgere într-o groapă alăturată.

Confruntarea comparativă a materialului etnografic furnizat de izvoarele antice cu cel contemporan nu urmăreşte găsirea unor forme identice cu cele de acum două, trei mii de ani, preluate şi transmise aidoma din generaţie în generaţie, ci doar de tipuri de unelte, instalaţii sau procedee tehnologice care prin utilitatea şi prin eficacitatea lor şi-au găsit într-o măsură mai mare sau mai mică aplicare secole de-a rîndul, întîlnindu-se azi ca vestigii etnografice, mai mult sau mai puţin asemănătoare cu cele folosite în antichitate. Acest lucru a fost posibil în condiţiile economiei naturale închise de tip feudal care a durat multă vreme la noi şi în care mica gospodărie ţărănească, cu puţinele ei resurse materiale avute la dispoziţie, le-a folosit.

Concluziile ce se pot desprinde din analiza materialelor de care am dispus la întocmirea acestei lucrări vin să sublinieze în primul rînd vechimea şi neîntrerupta continuitate a practicării meşteşugului de prelucrare a metalelor în aceste regiuni. Ele se alătură numeroaselor dovezi scoase în evidenţă de arheologi, istorici şi etnografi, care demonstrează continuitatea de viaţă a populaţiei băştinaşe daco-romane pe teritoriul României, ce a transmis urmaşilor experienţa de muncă şi de viaţă acumulată veacuri de-a rîndul.

ETHNOGRAPHIC DATA ABOUT THE PROCESSING OF METALS IN ANCIENT SOURCES

The work tries to elucidate a series of less known or unknown problems concerning the processing of metals in ancient times on the Rumanian territory, with the aid of some contemporary ethnographic materials and of ancient vestiges. The natural favourable conditions have probably made possible the processing of metals at the end of the neolithic period and although the written sources are very poor, the numerous tools, weapons, adornments, the epigraphic texts and particularly the vestiges of old Dacian and Roman exploitation testify an intense processing of metals in these regions.

The article studies the first two stages of the metallurgic process : the extracting and processing of gold, silver, copper and iron ores which are extracted in different proportion in Transylvania and Banat, as well as in Walachia, Dobroudja and Moldavia, analyzing separately

---

[99] *Materiale*, V, p. 233.

the methods of extraction employed (particularly the method of fire and water), the different systems of extraction (by wells and galleries), the mining tools, the installation and the method used for the washing of the sand and gold alluvions, the types of ovens for copper and iron and so on. It was thus possible to observe that indifferently of all kinds of ore, the methods of extracting and of moulding the ore were generally the same, corresponding to the level of development of the production forces of the ancient economy, the perpetuation of many elements till our times being due to the slow rhythm of improvement in the natural closed economy conditions of feudal type.

It was thus possible to establish from the analysis of the ancient sources and of the contemporary ethnographic material the continuity of exercizing the trade of the processing of metals from the most ancient times till now, which along the way of its development passed through periods of progress and of decay, phenomenon which was possible only in the conditions of a continuity of life and working of the Daco-Roman people on the Rumanian territory.

DE LA CÎNTECUL DE LEAGĂN LA DOINĂ

MARIANA KAHANE
Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloianis, nr. 25, Bucureşti

2—VI—1965

Cu prilejul lucrării mele de diplomă, prezentată în anul 1952, oprindu-mă într-unul din capitole asupra cîntecului de leagăn, relevam în cursul analizei structurii melodice apropierea acestuia de doină. E vorba, bineînţeles, de doină ca specie muzicală. Am păstrat remarca de atunci în cadrul destinat iniţial, cu intenţia de a reveni cîndva asupra ei.

Citirea ulterioară a studiului *Consideraţii despre doină* [1] de Ovidiu Papadima mi-a redeşteptat dorinţa de a relua acest subiect.

În capitolul *Doină — cîntec de leagăn*, din acest studiu, se fac preţioase observaţii menite a evidenţia legătura strînsă dintre cele două realizări ale liricii noastre populare. Demonstraţia autorului se axează pe textul poetic, pe vocabularul popular şi pe o serie de date descriptive referitoare la prilejul de cîntare. Concluzia subliniază că „viaţa artistică a doinei se împleteşte... strîns cu cea a cîntecului de leagăn în folclorul nostru" [2].

Susţinerea ideii şi cu contribuţii de ordin muzical, care să întregească argumentaţia, mi-a părut, de aceea, cu atît mai utilă.

★

Din punct de vedere melodic,cîntecul de leagăn nu prezintă o situaţie unitară în cuprinsul ţării. Repertoriul genului cuprinde 2 categorii de melodii :

a) Melodii tipice pentru gen.

b) Melodii care aparţin altor genuri sau specii, îmbinate cu tot felul de texte lirice, şi pe care se cîntă şi texte de leagăn. (În timpul legănării se execută şi cîntece din repertoriul liric general).

---

[1] Apărut în „*Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*", an IX, (1960), n-rele 2 şi 4, p. 309—329 şi 627—669.

[2] Rev. cit., nr. 4, p. 629.

Cele din prima categorie sînt mai numeroase în Muntenia și Moldova, mai puține sau inexistente în alte părți. Culegerile de pînă astăzi le arată rar în unele regiuni din Transilvania, în Banat și Dobrogea.

În cea de-a doua categorie întîlnim :

1) Melodii de *cîntec propriu-zis*, în numeroase exemplare, realizate în structura diverselor stiluri regionale. Le întîlnim aproape în întreaga țară, foarte mult în Transilvania.

2) Melodii de *cîntec de joc*. Le întîlnim frecvent în Oltenia.

3) Melodii de *doină* — în Oltenia, Muntenia, Moldova.

4) Melodii de *bocet*. Acestea influențează uneori în sensul genului și formula inițială a textului poetic. În fg. 14.580 c din arhiva Institutului de etnografie și folclor, înregistrată în satul Feregi — raionul Hunedoara, de pildă, textul începe cu versul „Dragu meu, Zamfiru meu", întocmai ca textele locale de bocet. (Urmează versul „Ia te culcă, culcă".)

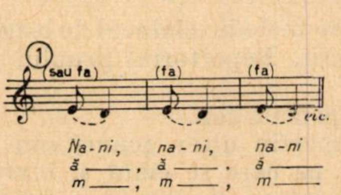
5) Melodii asemănătoare formulelor din *cîntecele și jocurile de copii*.

★

Melodiile tipice ale cîntecului de leagăn se caracterizează prin gingășie, simplitate și monotonie, trăsături corespunzătoare vechimii și funcției genului, menit a determina, prin intonațiile elementare și stereotipe ale melodiilor, încetarea treptată a activității cerebrale, instalarea toropelii și adormirea copilului.

Embrionul melodic tipic, originar, este simpla alternanță între două sunete, în succesiune coborîtoare, situate pe trepte alăturate (la distanță de ton) sau la interval de terță mică, realizată în ritm iambic. Celula melodică de bază, repetată, nu reprezintă altceva decît o recitare intonată, chiar fără intenția de a cînta, naturală în asemenea împrejurări, poate sugerată de legănarea însăși[3].

Fiecare am auzit în fața oricărui leagăn aproape, la țară sau la oraș, îngînîndu-se în mod natural, fără intenție melodică, intervalul de secundă mare sau terță mică, repetat pe silabele „*nani*, *nani*, *nani*...", sau pe vocală : *ă*, *ă*, *ă*... (*a*, *a*, *a*...) sau pe consoană : *m*, *m*, *m*... :



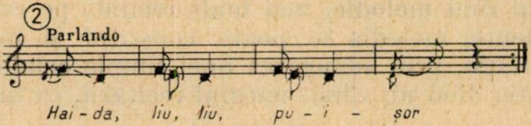
---

[3] Ideea cadențării legănării este relevată de G. Breazul în *Patrium Carmen*, în vol. *Muzica românească de azi*, Cartea Sindic. artiștilor instrumentiști din România, București, 1939, p. 120—121.

Această îngînare sfîrşeşte adeseori prin ridicarea glasului, în parlato, ca în exemplul care urmează :

fg. 7953 a
Culeg. E. Comişel, 1939
Tr. M. Kahane

Scheia — Suceava — Suceava
Inf. Mina Seferovici

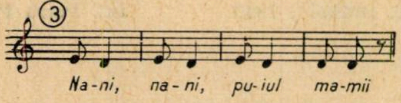


Alternarea liberă a terţei cu secunda, proprie exemplului de mai sus, trădează, o dată cu execuţia vocală semiparlato, insuficient precizată intonaţional, originea recitativă a melodiei.

Aceasta este cea mai spontană, mai elementară vocalizare a legănării, aflată abia în pragul cîntării propriu-zise, avînd strict caracter funcţional, de influenţare fiziologică, şi nu caracter artistic. Ea generează, însă, cîntarea.

Un pas mai departe îl constituie încheierea acestei îngînări printr-un embrion de recitativ recto-tono, ca în următorul cîntec de leagăn ilfovean :

Din Emilia Comişel, *Curs de folclor, an II*, 1951—1952, lecţia „Forma cîntecului popular" (curs dactilografiat).



În acest timp, în decursul repetării monotone a aceleiaşi intonaţii simple, gîndul celei ce îngînă legănînd copilul este liber să zboare, găsindu-şi în acest cadru unul din prilejurile cele mai propice lirismului.

Dintr-o astfel de intonaţie elementară se dezvoltă străvechea noastră melodie lirică, doina. Formula melodică iniţială cea mai frecventă a doinei este tocmai această alternanţă descendentă a două sunete aflate la distanţă de trepte alăturate (secundă mare) sau de terţă mică, realizată tot în ritm de tip iambic în majoritatea cazurilor, sunînd de aceea întocmai ca o evocare a cîntecului de leagăn.

Greutatea psihologică şi artistic-expresivă a începutului unei melodii este mare şi faptul că doina debutează atît de des cu formula specifică a cîntecului de leagăn este cît se poate de semnificativă. Ea îşi reeditează, parcă, astfel, de fiecare dată sursa, evoluînd apoi într-un contur de o structură motivică mai diferenţiată, mai bogată, conformă cu substratul emoţional mai complex pe care-l exprimă.

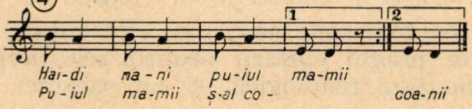
Dar această alternanță apare nu numai la începutul melodiei, ci și în partea sa medie, uneori insistent, și constituie una din formulele melodice distinctive ale speciei, avînd caracter general în cuprinsul țării, indiferent de diferențierile stilistice regionale pe care le manifestă melodica doinei. Și chiar dacă în unele forme mai evoluate ale doinei ea este oarecum estompată de pregnanța și preponderența altor motive, faptul că persistă, totuși, și aci (parcă obsesiv) este elocvent.

De la unicul rînd melodic, mai mult recitat, pe care l-am citat în exemplele precedente, melodia se poate constitui și dezvolta treptat, printr-o mică variație, prin adăugarea unei simple celule identice, transpusă pe alte trepte, dînd un sfîrșit natural recitării, ca în acest exemplu :

fg. 9969 d
Culeg. E. Comișel, 1943
Tr. P. Carp

Măgurele — V.I.Lenin — București
Inf. Petra Preda, 20 ani

④

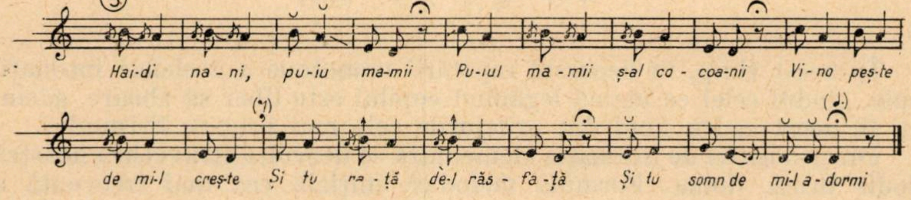

1
2
Hai-di na - ni pu-iul ma-mii
Pu - iul ma-mii ș-al co - coa-nii

Prin repetarea insistentă numai a acestui rînd melodic și concluderea cu un rînd melodic cu caracter recitativ, care parcă ar coincide cu oprirea lină a mișcării de legănare, după adormirea copilului, se ajunge la această melodie din comuna Măgurele :

fg. 9970 c
Culeg. E. Comișel, C. Brăiloiu, 1943
Tr. P. Carp

Măgurele — V.I. Lenin—București
Inf. Petra Preda, 20 ani.

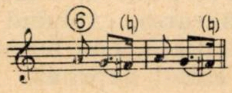
⑤


Hai-di na - ni, pu-iu ma-mii Pu-iul ma - mii ș-al co - coa-nii Vi-no peș-te
de mi-l creș-te Și tu ra - ță de-l răs - fa - ță Și tu somn de mi-l a - dormi

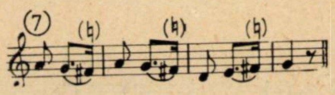
Trecînd peste variantele acestui tip, variante care constituie diverse trepte de dezvoltare a aceleiași melodii, facem cîțiva pași mai departe, o dată cu melodizarea mai sensibilă, mai expresivă a celulei elementare.

Alternanța treptelor de bază (*la-sol, la-sol*) poate deveni, prin ușoara lărgire ornamentală a celulei :

⑥



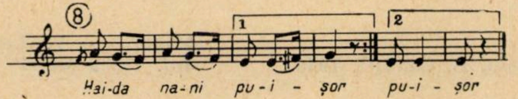
Apoi, motivul poate continua printr-un alt motiv, obținut prin inversarea și deplasarea celulei :



Rîndul melodic astfel format poate fi repetat cu varierea cadenței. Se ajunge în acest fel la un cîntec de leagăn caracteristic prahovean :

fg. 6477 a
Culeg. C. Brăiloiu, 1938
Tr. M. Kahane

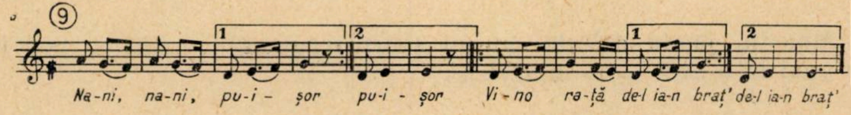
Izvoare — Teleajen — Ploiești
Inf. Marcela Cernat


⑧
1
2
Hai-da na-ni pu-i - șor pu-i - șor

Această melodie se poate dezvolta și mai mult, punctul de plecare constituindu-l cea de-a doua celulă, care supusă unor modificări similare determină o lărgire a formei. Ca urmare, același cîntec de leagăn prahovean poate fi cîntat și în felul următor :

fg. 3861 a
Culeg. C. Brăiloiu, 1935
Tr. M. Kahane

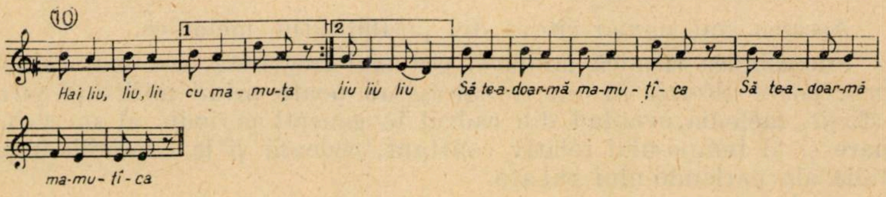
Hîrșa — Ploiești — Ploiești
Inf. Marița Gligore


⑨
1
2
1
2
Na-ni, na-ni, pu-i - șor pu-i - șor Vi - no ra-ță de-l ia-n braț' de-l ia-n braț'

Peste aceste modificări elementare pot interveni altele, atît de ordin melodic cît și ritmic, variind și dezvoltînd melodia din ce în ce mai mult : rîndului melodic format din alternanța celor două trepte, urmată de un salt ascendent al vocii, ca în ex. 2, i se poate opune un rînd în care motivul fundamental se dezleagă coborîtor, sau evoluează în recitativ :

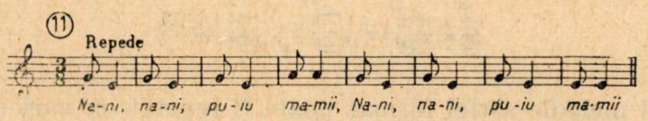
fg. 1663 g
Culeg. I. Cocișiu, 1936
Tr. M. Kahane

Dodești — Bîrlad — Iași
Inf. Casandra Andronache, 10 ani


⑩
1
2
Hai liu, liu, liu cu ma - mu-ța liu liu liu Să te-a-doar-mă ma-mu - ți- ca Să te-a - doar-mă
ma-mu- ți - ca

sau :

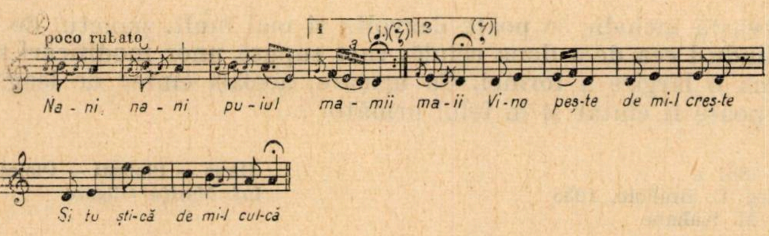
Ap. D. Culea, *Datini și muncă*, vol. I, p. 203 (Dobrogea—not. Gh. Breazul).


⑪
Repede
Na-ni, na-ni, pu-iu ma-mii, Na-ni, na-ni, pu-iu ma-mii

Alternanța treptelor apropiate se poate rezolva prin deplasarea inferioară a celulei, după care se stăruie pe noua celulă, care generează rînduri melodice noi :

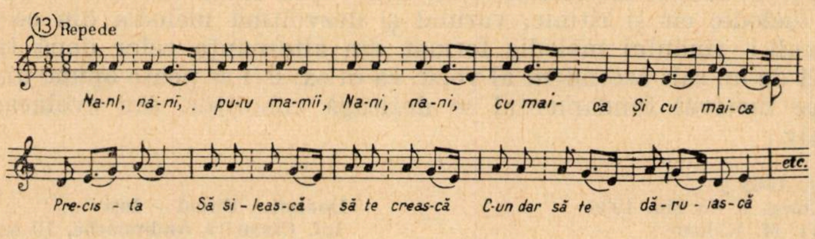
fg. 9976 a
Culeg. C. Brăiloiu, E. Comișel, 1943
Tr. P. Carp

Măgurele — V.I.Lenin — București
Inf. Tinca Matei


poco rubato
Na - ni na - ni pu - iul ma - mii ma - ii Vi - no peș-te de mi-l creș-te
Și tu ști-că de mi-l cul-că

Melodia poate debuta cu un scurt fragment recitativ, pentru a trece apoi la o altă bază motivică :

Ap. D. Culea, *Datini și muncă*, I, p. 210 (Muntenia — not. Gh. Breazul)


⑬
Repede
Na-ni, na-ni, pu-iu ma-mii, Na-ni, na-ni, cu mai- ca Și cu mai-ca
Pre-cis - ta Să si - leas-că să te creas-că C-un dar să te dă - ru - ias-că
etc.

Acestea sînt numai cîteva din posibilitățile melodice.

Succesiunea ritmică iambică, cea mai frecventă, cea mai caracteristică, poate alterna cu cea trohaică, sau poate primi infiltrații pirice. În sfîrșit, melodia, evadînd din cadrul în general periodic al succesiunii ternare și al tempo-ului relativ constant, cedează și la capriciile imprevizibile ale parlando-ului rubato.

După cum remarcăm la început, ambianța emoțională a împrejurării, prielnică reveriei și interiorizării, favorizează din plin evaziunile lirice, care la un moment dat se răsfrîng în mod irezistibil asupra structurii melodico-ritmice, producîndu-se treptat o îndepărtare de cîntecul de leagăn propriu-zis.

De aceea, întrebarea dacă nu cumva lirica neocazională își află izvorul în cîntecul de leagăn devine foarte ispititoare.

În studiul citat, O. Papadima subliniază un fapt cunoscut și demn de reflecție : ,,E știut că cea mai mare parte a cîntecului liric popular la noi e cîntat de fete și de femei, e transmis de ele din generație în generație și adesea e creat de ele'' [4].

Observația este făcută în legătură cu obiceiul femeilor și fetelor de a interpreta tot felul de cîntece din repertoriul liric general în timpul legănării copilului, dar ea este cu atît mai semnificativă pentru procesul alunecării din matca strictă a cîntecului de leagăn propriu-zis în albia largă a liricii.

Revenind la structura melodică a cîntecului de leagăn, stăruim asupra faptului că motivele caracteristice, fundamentale, sînt alternanța coborîtoare a două trepte apropiate și recitativul embrionar. Ambele sînt tocmai motivele de temelie ale melodicii doinei, care capătă amploare și devin formulele cele mai frecvente ale acestei specii, formă de expresie străveche a liricii noastre populare.

În cîntecul de leagăn, distanța de terță mică sau distanța schimbătoare, cînd de terță, cînd de secundă, dintre sunetele care alternează este mai frecventă decît în doină, unde predomină distanța de secundă mare (deși există și cea de terță mică). Explicația stă în faptul că acest motiv este în cîntecul de leagăn mai aproape de vorbire și de determinantul său funcțional, are mai mult caracter arbitrar și imprecizie funcțională, în timp ce în doină el apare ca rezultatul unei conștiințe melodice mai cristalizate, al unei preferințe artistice.

Motivul caracteristic al alternanței treptelor apropiate se realizează în doină, ca și în cîntecul de leagăn, în ritm de obicei ternar, cu precumpănirea piciorului iambic sau de tip iambic (optime — pătrime, sau optime — pătrime cu punct, sau pătrime — doime și altele).

Cît privește recitativul (cu fundament recto-tono), îl întîlnim în doină și sub aspectul embrionar, ca în cîntecul de leagăn, dar mai ales amplificat, atît ca extindere, cît și ca varietate a prelucrării, ocupînd de obicei o mare parte a melodiei și devenind mijloc expresiv și dinamic esențial în structurarea acesteia.

La cele 2 motive fundamentale, distinctive, comune cu ale cîntecului de leagăn, doina și-a mai adăugat un inventar de formule proprii, cristalizate în practica tradițională, precum și o serie de motive libere, toate infinit de suple și expresive, supuse unor neîncetate prelucrări creatoare în cursul interpretării, corespunzătoare spontaneității și diferențierii subtile a efuziunilor lirice. Prezentarea acestora depășește cadrul subiectului urmărit în aceste rînduri.

---

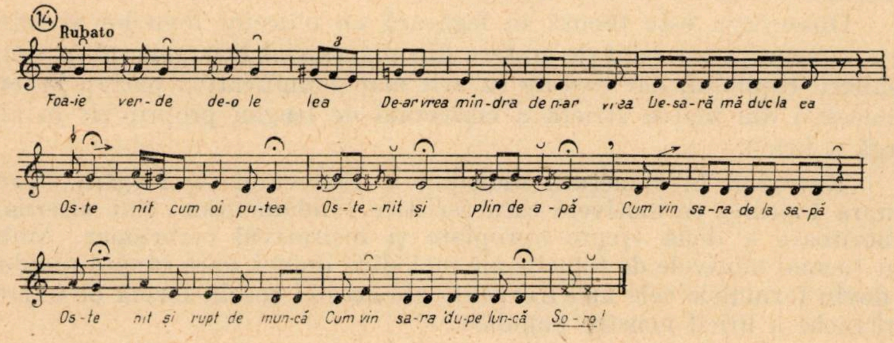
[4] Vezi nota 2.

Iată un fragment de doină :

mg. 1936 c
Culeg. M. Pop, M. Kahane, 1961
Tr. M. Kahane

Lupșa de Sus — Strehaia — Oltenia
Inf. Gh. V. Popescu, 72 ani

⑭

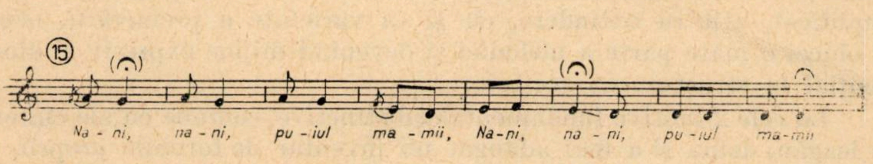

Rubato
Foa-ie ver-de de-o le lea De-ar vrea mîn-dra de n-ar vrea De-sa-ră mă duc la ea
Os-te nit cum oi pu-tea Os-te-nit și plin de a-pă Cum vin sa-ra de la sa-pă
Os-te nit și rupt de mun-că Cum vin sa-ra 'du-pe lun-că So-ro!

Datorită similitudinilor prin care se leagă cele 2 specii, un cîntec de leagăn fundat numai pe motivul alternanței treptelor apropiate, dezlegat prin mutația celulei la cvarta sau cvinta inferioară, urmat de recitativ final pe sunetul al doilea al motivului, devenit centrul funcțional al scării, cum este cazul în exemplul care urmează, apare ca o doină în germene :

fg. 2827 a
Culeg. C. Brăiloiu, 1930
Tr. M. Kahane

Runcu — Tg. Jiu — Oltenia
Inf. Maria C. Procopie, 25 ani

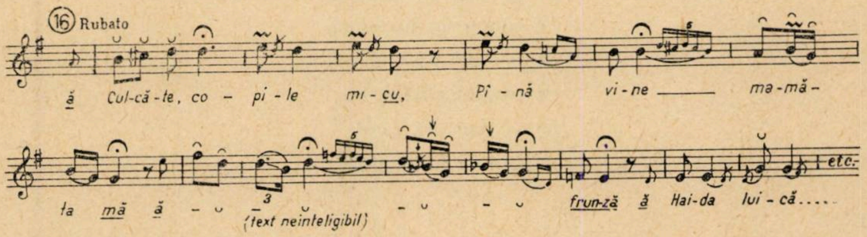
⑮


Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mii, Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mii

În paranteză fie spus, alternanța treptelor apropiate și ritmul iambic, atît de specifice melodicii legănatului, se transmit uneori și în cîntecele a căror melodică îmbracă aspectul cîntecului propriu-zis, ca în acest exemplu transilvănean :

fg. 1058 a
Culeg. C. Brăiloiu, 1929
Tr. M. Kahane

Drăguș — Făgăraș — Brașov
Inf. Măriuța lui Grozav


⑯ Rubato
ă Cul-că-te, co – pi - le mi - cu,
Pî - nă vi - ne ma-mă-
ta mă ă – ᴗ – ᴗ – ᴗ – ᴗ frun-ză ă Hai-da lui - că....
3
(text neinteligibil)
etc.

★

Procesul de alunecare din sfera strictă a cîntecului de legănat în cîmpul atotcuprinzător al liricii se constată și în domeniul tematicii poetice a genului, indiferent de categoria de melodii pe care se cîntă textul.

Textele poetice cele mai simple și mai tipice se axează, bineînțeles, pe îmbierea la somn, pe tema copilului legănat, pe lumea păsărilor și animalelor, apropiată de cei mici :

fg. 9970 c
Culeg. E. Comișel, C. Brăiloiu, 1943

Măgurele—V. I. Lenin—Buc.
Inf. Petra Preda, 20 ani

„Haida nani,
puiu mamii,
Puiul mamii
ș-al cocoanii.
Vino peste
de mi-l crește,
Și tu rață
de-l răsfață,
Și tu somn
de mi-l adormi".

De aici, gîndul poate aluneca pe cursul visurilor mamei, care-și vede copilul crescut, alergînd pe pajiște sau ajutînd-o în gospodărie :

G. Breazul *op. cit.*, p. 122 (Ştefăneşti – Drăgăşani – Argeş – not. Gh. Fira)

„Nani, nani,
puiu mamii,
Culcă-mi-te mititel
Şi te scoală măricel,
Să te duci cu mieluşei
Pe cîmpu cu brebenei,
Să te duci cu oile
Pe cîmpul cu florile,
Să te duci cu vacile
Pe cîmpul cu fragile".

sau :

F. A. 774	Gura Sadovei – Cîmpulung – Suceava
Culeg. A. Voevidca, 1913	Inf. Ana lui Nistor Toma

. . . .

„Să te văd umblînd în casă,
Să şezi cu mama la masă,
Să faci mamii trebuşoară,
Care ţi-a fi mai uşoară ;
S-aduci mamii surcelută,
Apuşoară c-o cofiţă".

. . . .

În texte se pot infiltra, la un moment dat, imagini izvorîte din gîndurile, preocupările, grijile, activitatea, suferinţele celor mari. Sfera tematică iniţială se poate astfel dilua din ce în ce mai mult. Cîteva exemple :

Activitatea zilnică a părinţilor :

Disc 1357 I b	Dobric – Dej – Cluj
Culeg. T. Alexandru, 1940	Inf. Maria Iuga

„Ş-abua, puiuc de cuc,
Că s-o dus mă-ta la plug ;
Ş-abua, puiuc de cioară,
Că s-o dus mă-ta la moară".

. . . .

Munca părinţilor în condiţiile exploatării omului muncitor :

Fg. 5404 b
Culeg. Ilarion Cocişiu, 1935

Albeşti—Sighişoara—Braşov
Inf. Floarea S. Vărvară, 67 ani

„Culcă, culcă, copil mic,
Că maică-ta-i la cîştig,
Tată-tu-i la iobăgit".

Imaginea sîngeroasă a războiului în care-i dus tatăl copilului :

fg. 6248 a
Culeg. P. Carp, 1938

Tăuri—Tîrnăveni—Mureş-A.M.
Inf. Traian Baltă

„Are maica doi copii
Şi şi-i leoalie şi şi-i loă
Pînă cînd să face zîuă.
Hai tu peşte
de mi-l creşte
Şi tu somn
de mi-l adormi;
Hai tu mîţă
şi dă-i ţîţă.
Taci copile, nu mai plînge,
Că şi mie-mi poate-ajunge,
Că tată-tău-i la bătaie,
Unde om pe om să taie
Şi să taie-n săbiele,
Sîngele pîrîu le mere.
De-ar da bunul Dumnezeu
Să scape bărbatul meu,
Să-şi mai vadă satul său,
.........................".

Dezamăgirea fetei devenită mamă şi părăsită de tatăl copilului :

Mg. 1983 g
Culeg. M. Kahane, E. Dolinescu, 1961

Lupşa de Sus—Strehaia—Oltenia
Inf. Elena Afrim, 76 ani

....
„Nani, nani, pui dorit,
Fire-ar tat-tu-alimănit,
Că el m-a nenorocit,
Pentru-un pusti' de iubit.
.........................".

În ultimele 2 texte se vede clar cum, plecînd de la tema copilului, mama devine, pe parcursul cîntării, preocupată de problemele ei personale.

Exemplificarea ar putea fi cu mult mai diversă, dar, şi în limita celei de mai sus se întrevede calea deschisă la capătul căreia cîntarea recurge la un domeniu liric mai larg, depărtat de tematica inițială, specifică prilejului.

Procesul are temeiuri psihologice certe. El este comun domeniului poetic şi celui muzical.

Desigur, ideea dezvoltării melodicii doinei din cea a cîntecului de leagăn necesită încă cercetare. În orice caz, legăturile strînse dintre doină şi cîntecul de leagăn rămîn incontestabile.

FROM THE LULLABY TO THE "DOINA"

The author outlines the close link between the cradle-song and the *doina*, a common species of an age-old lyrical song, of a peculiar musical structure, specific to Rumanian folklore.

The introduction describes the great territorial diversity of this genre, pointing out that the verses of the cradle-songs are accompanied either by melodies specific to their genre, or by melodies pertaining to other genres (songs proper, dancing tunes, *doinas*, moanings, melodic formulae of children's songs). Moreover, while rocking the child, the singer often resorts to songs drawn from the general lyrical repertory.

After a brief characterization of the expressive attributes of the tunes specific to this genre, the writer analyses their melodic construction.

The typical, original melodic embryo resides in the simple alternation of two notes, in descending succession, situated at an interval of a major second or a minor third, performed in a iambic rhythm, utilizing certain typical syllables, vowels or consonants. This represents an elementary vocalisation natural to a rocking movement, an incipient form of song proper, appearing as an intoned recitation, with no express intention of singing, suggested perhaps by the rocking itself and having a strictly functional character of physiological influence devoid of any definite artistic preoccupation. However, this elementary vocalisation engenders a song. Examples 1, 2 and 3 illustrate some forms resulting from this melodic formula.

The *doina* too is the result of the melodic evolution of such an elementary intonation, which remains one of its characteristic motifs and its main initial formula (this pattern recurs steadily in the *doina* both in its melodic and in its rhythmic structure).

The article reproduces a number of examples depicting the development of the form and the melodious character of the lullaby, as well as the gradual separation from the initial nucleus (ex. 4—13) illustrating the tendency of moving beyond the rhythmic iambic cell with occasional incursions into the field of the *parlando rubato* system.

The emotional implications of child rocking, favouring the reverie and the intimate feelings, lead to lyrical effusions, which at times rever-

berate over the melodic-rhythmic structure, causing a gradual dissociation from the cradle-song proper. Whence the assumption that the cradle-song might be the source of the everyday lyric productions. A significant point in this respect is the fact that most interpreters of lyrical songs are women and girls, who in rocking the child resort to the general lyrical repertory.

The second fundamental motif, common to the lullaby and the *doina* is the recitative with a *recto-tono* basis.

The survey contains an illustration of a fragment of a *doina* (ex. 14), a lullaby that resembles a *doina* (ex. 15) and a song proper (another melodic species of lyric) with the verses of a lullaby, whose general outline initially evokes the motif of alternating close degrees (ex. 16).

The poetic texts of cradle-songs that are next reproduced, demonstrate the gradual transition from the strict thematic limits of the lullaby to a wider lyrical sphere, revealing the same process both in the evolution of the melody and of the poetic text.

The author concludes with the remark that although the study of the development of the *doina* and the cradle-song has not been exhausted and deserves further investigation, the close link between these two species proves their undeniable kinship.

DASCĂLII DE FOLCLOR AI LUI GEORGE COŞBUC

VASILE NETEA
Institutul de istorie, Bulevardul Aviatorilor, nr. 1, Bucureşti

20—II—196

În biografiile şi comentariile biografice consacrate lui George Coşbuc, începînd de la unele din cele mai vechi, scrise de ardeleni [1], şi pînă la cele mai recente [2], se menţionează întotdeauna, alături de amintirea mamei sale, preoteasa Maria, şi numele rapsodului popular Tănăsucă Mocodean de la Hordou, primul dascăl al poetului, precum şi al povestitorului de basme Ion Goriţa.

În prima noapte după sosirea poetului la Bucureşti, în toamna anului 1889, fiind găzduit de G. Bogdan-Duică şi Ioan Rusu Şirianu, Coşbuc, mărturiseşte acesta din urmă, ,,ne-a povestit de satul lui..., cum şi-a petrecut la ospeţe, cum recita strigături..., chiuituri şi improvisaţiunile ce fac ţăranii cu aceste prilejuri. Ne-a vorbit — adaugă Rusu — de şaga de pe la şezători şi de bocetele de la înmormîntări..., în sfîrşit despre întreaga comoară de impresii ce o adusese cu sine din satul său, din munţii Năsăudului'' [3].

Această comoară, pe care Coşbuc a adunat-o într-un lung şir de ani, şi care se va reflecta apoi cu atîta vigoare şi strălucire în opera sa, i-a fost înfăţişată poetului, în elementele ei cele mai ispititoare, în primul rînd de către mama sa, şi apoi de către renumiţii cumetri ai vremii : Tănăsucă Mocodean şi Ion Goriţa.

Nici poetul şi nici biografii săi nu i-au uitat.

Dintr-o convorbire avută cu George Coşbuc la 17 dec. 1904, Gh. Bogdan-Duică reţine următoarele destăinuiri ale autorului *Baladelor şi*

---

[1] ,,Luceafărul'', Sibiu, 1905, nr. 8, p. 183, O.C.Tăslăoanu, *George Coşbuc, Schiţă bibliografică*, repr. apoi şi în volumul *Informaţii literare şi culturale*, Sibiu, 1910, p. 40; ,,Luceafărul'', Bucureşti, 1919, nr. 5, p. 95, Gh. Bogdan-Duică, *Cu George Coşbuc*; Octavian Goga, *Gheorghe Coşbuc*, Discurs de primire la Academia Română, 1923, repr. şi în vol. *Precursori*, Bucureşti, 1930, p. 88.

[2] Coşbuc, *Versuri* (cu un studiu introductiv de D. Micu), E.P.L., 1961, p. XVI—XVII.

[3] ,,Luceafărul'', 1905, nr. 5, p. 183.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 5, p. 491—501, Bucureşti, 1965

Idilelor : ,,Eu — precizează Coşbuc[4] — îi spuneam mamei să-mi povestească poveşti. Mi-le spusese toate cîte le ştia. În sat nu mai ştia pe nimeni să mai ştie altele. Auzise însă de Ion Goriţa dintr-un sat vecin că ştie poveşti. Ion Goriţa era un om gras ca un Falstaff. — De li-i vedea trecînd (îi zic eu mamei) să-l chemi la noi. O dată iată-l pe Goriţă că trece. L-am chemat — continuă Coşbuc — şi mi-a spus poveşti. *Filosofii şi plugarii* din ,,Tribuna'' e de la Goriţa[5], este făcută după ce mi-a spus el. De la el am şi altele''. Cerîndu-i-se precizări, poetul a adăugat : ,,Şi *Pe pămîntul Turcului* am auzit-o de la el[6] şi am mai auzit una pe care Slavici n-a publicat-o.

— De ce? a întrebat Duică.

— Nu ştiu ; era cam cu haz. Ceva indecent. Nu ştiu, eram eu prea tînăr, nedibaci, de nu putusem să acopăr indecenţele cum le-aşi putea acoperi azi, ori a găsit el altceva, nu ştiu''[7].

În 1905, informat ,,verbal'' de fratele lui Coşbuc, preotul Leon din Leşu, Octavian C. Tăslăoanu scria în ,,Luceafărul'' că ,,poetul în etate de 5 ani a învăţat a ceti şi a scrie de la un dascăl bătrîn, care îl ducea la şcoală în braţe. Dascălul era şi cantor la biserică şi-l chema Tănăsucă. Acesta i-a inspirat poetului primele versuri la etatea de 9 ani. Iată-le :

« Cînd Tănăsucă cîntă mai marilor voevozi
Toţi cîinii încep a bate din cozi »

O. Goga, în discursul său de recepţie, rostit în aula Academiei Române la 30 mai 1920, reluînd informaţia, sublinia şi el : ,,Copilul (Coşbuc) a învăţat mai întîi slovele la dascălul Tănăsucă, ajutorul părintelui, cîntăreţ de strană, care-l purta pe genunchi''.

---

[4] ,,Luceafărul'', 1919, nr. 5, p. 95.

[5] ,,Tribuna'', Sibiu, 1884, nr. 188, *Filosofii şi plugarii* (după o poveste poporală).

[6] *Biblioteca poporală a ,,Tribunei''*, 1885, nr. 17.

[7] E vorba de poezia *Dric de teleguţă*, publicată abia în 1932 de I. E. Torouţiu în *Studii şi documente literare*, vol. III, p. 218—222. D. Micu, în ediţia menţionată, comentînd poezia *Dric de teleguţă* (p. 871), care, în realitate, nu e decît o anecdotă versificată, afirmă că aceeaşi anecdotă, ,,dezvoltată (însă) în ambianţa satului din preajma Bucureştilor şi în mediul ţărănesc'', se află şi în *O şezătoare la ţară sau Povestea lui Moş Albu* de Anton Pann. ,,Probabil, conchide D. Micu, că G. Coşbuc a cunoscut anecdota lui Anton Pann''. ,,Probabilitatea'' lui Micu e greu de admis. Coşbuc a afirmat destul de limpede că anecdota i-a fost povestită de Ion Goriţa care, fără îndoială, nu citise pe Anton Pann. D. Micu are însă perfectă dreptate cînd pune la îndoială posibilitatea că G. Coşbuc, în balada *Crăiasa Zînelor*, scrisă în 1888, să se fi inspirat din culegerea de *Poveşti ardeleneşti* a lui Ion Pop-Reteganul, apărută concomitent la Braşov, în care se află un basm cu acelaşi nume, şi nu ,,direct de la sursă'', aşa cum afirmase Ion Breazu într-un studiu din 1948 (,,Studii literare'', Cluj, IV, 1948, p. 205—211 : *Izvorul folcloristic al baladei ,,Crăiasa Zînelor''* de Coşbuc).

Într-adevăr, ar fi greu de admis ca tînărul poet să nu fi cunoscut de acasă povestea pe care şi Ioan Pop-Reteganul o auzise ,,în Năsăud de la un păcurar'' şi că ar fi dat peste ea numai citind pe Reteganul.

Poezia lui Coşbuc trebuie să fi avut o gestaţie mai lungă decît scurtul interval, dacă va fi fost vreunul, dintre apariţia baladei lui Coşbuc (,,Tribuna'', 9/21 oct. 1888) şi *Poveştile* lui Reteganul apărute în acelaşi an. Cizelarea ei atît de stăruitoare şi de subtilă ne îndeamnă şi ea la aceeaşi concluzie. Să conchidem deci că şi *Crăiasa Zînelor* a fost auzită de la mama sa, de la Ion Goriţa sau de la Tănase Mocodean.

Alţi istorici literari, utilizînd informaţiile culese din amintirile lui Gh. Bogdan-Duică şi Iuliu Bugnariu[8] reamintesc şi dînşii cunoscutele întîmplări din copilăria lui Coşbuc : ,,În vacanţe nu-l mai indestulează istorisirile maică-si, şi se ţine după un om dintr-un sat vecin, pe nume Ion Goriţa un fel de Falstaff burduhănos şi jovial despre care se dusese vestea că ştie poveşti. De la acesta ar fi auzit *Filosofii şi plugarii.* Se alipeşte şi de un omuleţ ,,supt la faţă ca o prună uscată'' şi ,,sărac ca vai de el''[9], dar mare meşter la povestit, pe nume Tănăsucă Mocodean, dascăl la biserică şi fost caporal pe vremea graniţei. Cîntecul de strană al acestuia pare să-i fi sunat în ureche mai puţin dulce decît poveştile ; atunci, împins de geniul satiric al familiei, compune [o] epigramă care-l va fi necăjit pe bietul Tănăsucă''.

În sfîrşit, D. Micu, în studiul introductiv al ediţiei sale, parafrazînd informaţiile de mai sus, scrie şi d-sa : ,,Pe lîngă părinţi, Coşbuc a avut ca primi dascăli pe Ion Goriţa, un ţăran corpolent şi jovial, care i-a povestit, între altele, snoava cu *Filosofii şi plugarii*, transpusă, mai tîrziu, de poet în versuri şi pe Tănăsucă Mocodean, un biet om sfrijit... de la care învăţă la vîrsta de 5 ani a citi şi care îl ducea la şcoală în braţe. Bun povestaş şi el, Tănăsucă era cîntăreţ la biserică ; în această calitate îi fu dat să trezească de timpuriu muza satirică a poetului, care îi prezentă, într-o bună zi, drept omagiu, [cunoscutul] distih''.

Nici Bogdan-Duică, nici Tăslăoanu, nici Goga şi cu atît mai puţin D. Micu n-au putut cunoaşte însă direct pe Ion Goriţa şi pe Tănăsucă Mocodean, orientîndu-se în afirmaţiile lor numai după mărturisirile poetului şi ale fratelui său, care de altfel sînt destul de sumare, iar ultimul punînd la contribuţie amintirile lui Iuliu Bugnariu. Dintre toţi biografii lui Coşbuc, singurul care l-a cunoscut personal pe dascălul de la Hordou, — trecînd peste Ion Goriţa — şi care a trăit în intimitatea lui, a fost acest Iuliu Bugnariu care, într-un articol din anul 1926, dedicat amintirii lui Coşbuc, i-a făcut lui Tănăsucă Mocodean un adevărat portret, deschizîndu-i larg porţile monografiilor literare.

Iuliu Bugnariu a fost în tinereţea lui Coşbuc învăţător la Hordou şi a adunat de acolo şi din satele învecinate un întreg volum de balade publicate în anul 1892 sub titlul *Musa Someşană, poesii poporale române din jurul Năsăudului.* A fost de asemenea şi un harnic colaborator folclorist la ,,Tribuna'' din Sibiu şi la ,,Gazeta Transilvaniei''. O bună parte din baladele, oraţiile şi cîntecele populare publicate de Iuliu Bugnariu au fost culese din gura lui Tănase Mocodean între anii 1880—1890. În amintirile sale din 1926, vorbind despre anii copilăriei lui George Coşbuc, Bugnariu arată că poetul, pe cînd avea şapte ani, ,,cît era ziulica de mare avea pana şi cartea tot în mînă'', iar seara ,,venea la el dascălul Tănăsucă Mocodean, fost caporal pe vremea graniţei militare, un om mic de statură, supt la trup şi faţă ca o prună uscată, sărac ca vai de el dar om cinstit şi procopsit, după cum era lumea pe vremea aceia. Bietul Tănăsucă — precizează Bugnariu — îi spunea lui George poveşti despre zmei și balauri, zîne și Feți Frumoși, Surgă-Murgă și Fata Florilor ș. a. pe care George le asculta cu deosebită plăcere. Tot ce auzea de la dascălul său Tănăsucă prindea repede-n minte și nu mai uita așa încît capul său era o adevărată colecție de basme și anecdote".

---

[8] Iuliu Bugnariu, *Contribuţii la viaţa şi activitatea lui George Coşbuc*, ,,Arhiva Someşană'', Năsăud, 1926, nr. 6, p. 77—78.

[9] Citatele sînt din *op. cit.*, a lui Iuliu Bugnariu.

Din această colecție de basme și anecdote auzite de la Tănase Mocodean, și, precum se știe, de la mama sa și de la Ion Gorița, s-a împletit marea confesiune literară publicată de Coșbuc încă din primii ani ai tinereții sale : *Atque nos* [10].

Stîngăciile de formă și expresie — inerente oricărui debutant — l-au împiedecat pe Coșbuc a o reproduce în culegerile sale de versuri, dar cum ea reprezintă cea mai întinsă și mai convingătoare explicație literară a tinereții sale și totodată opiniile ferme ale poetului asupra spiritualității țăranului român, am considerat util să o republicăm în anul 1941, și să o prezentăm ca atare [11].

Comentariul făcut de noi poeziei *Atque nos* a atras atenția pătrunzătoare a eruditului critic și istoric literar Perpessicius, care l-a comparat cu însuși marele poem eminescian *Călin* [12], iar în recenta ediție alcătuită de D. Micu, ea a fost reprodusă alături de celelalte poezii din aceeași epocă ale lui Coșbuc.

Și într-adevăr, prin *Atque nos* ni se ridică perdeaua de pe cele mai emoționante amintiri ale copilăriei lui George Coșbuc, ni se indică una din etapele principale ale formației sale literare și, concomitent, însuși contactul său, după precizările lui Bugnariu, cu Tănase Mocodean și Ion Gorița.

Citām :

„Iarna, cînd e lungă noaptea, s-adun finii și cumetrii
Și-apoi povestesc de-a dragul, stînd pe laviţile vetrii,
Despre crai cu steaua-n frunte, despre lei și paralei . . .
Oh, că mult îmi place mie să mă pun la sfat cu ei
Și s-ascult ale lor vorbe, s-admir faptă glorioasă,
Să-mi încurc în minte firul din povestea cea frumoasă,
Să văd ce distăinuește frasul cel îndătinat:
„Cică-a fost, ce-a fost odată, cic-a fost un împărat".
Oh, îmi place mult povestea, căci poporul se descrie
Singur el pe sine însuși în povești — și-mi place mie
S-ascult pe popor, ca astfel să observ cum s-a descris;
Ascultîndu-l, fără voie, parcă mă cuprinde-un vis
Și-atunci eu mă pierd pe-ncetul pe-ale fantaziei valuri;
Văd cu ochii plăsmuirea vecinicelor idealuri,
Și a tuturor acelor tipuri vii, pe care le-avem
Și pe-a căror frunte pus-am mitologic diadem;
Văd cu ochii tot aceea, ce-a creat în zeci de veacuri

---

[10] „Tribuna", Sibiu, 1886, nr. 60—66.

[11] „Vremea", București, 1941, nr. 599, Vasile Netea, *George Coșbuc*, repr. și în vol. *De la Petru Maior la O. Goga*, București, 1944, p. 207—221.

[12] Perpessicius, *Jurnal de lector*, București, 1944, p. 83.

Imaginaţiunea noastră ; văd înamorate lacuri,
Văd cîmpii cu ierbi de aur, stele văd cari povestesc,
Brazi cu gemet, văi de lacrimi, flori, ce sub privire cresc,
Văd zăbrele şi prin neguri văd crăeştile palute !...
Apoi parcă tot înaint, prin regiuni necunoscute
Şi prin lumi de-alegorie ; pe cărări cu trandafiri
Văd şi-ntîmpin tot ce-n mituri a născut întipuiri".

....

După această introducere, Coşbuc purcede apoi la o lungă enumerare de eroi ai basmelor populare, în frunte cu Arghir şi cu Pipăruş Viteazul, „rubin mitologiei", înfăţişînd „curajul întrupat în vitejie", pentru a continua cu Împăratul Roşu, cu Verde-Împărat, cu Sf. Luni, Sf. Miercuri, Sf. Joi, Sf. Vineri, Zodiacul, Sfîntul Soare, Sf. Marţi, Baba Dochia, Cîmpul Vieţii, Ileana Cosînzeana, Făt-Frumos, Cal-galben, Zorilă, Murgilă, Gingaşa din Dafin, Cenuşotca, Ceasul rău, Statu-Palmă Barbă-Cot, Strîmbă-Lemne, Sfarmă-Piatră, Surgă-Murgă, Voinic-înflorit, Leagănă-munţii, Uşor ca vîntul, N-aude, N-a-vede, N-a-greu ca pămîntul, Mama-nopţii, Ielele, Moroii, Fata Pădurii, Gerul, Ciuma, Foametea, Toarta-lumii...

«Tipurile drăgălaşe toate-mi trec pe dinainte
Şi-mi revoacă-un veac de aur, plin de farmec dulce-n minte
Şi-mi revoacă timpuri bune, zile de vieţi senine,
Şi atunci amintiri duioase se trezesc rîzînd în mine,
Şi atunci gîndurile mele îndărăt prin secoli trec,
Şi zburînd prin Capitoliu se opresc pe-Olimpul grec.
Aici văd zeii-n consiliu, văd Tritoni şi Minotauri,
Văd Ciclopi cu-n ochiu-n frunte, văd eroi încinşi cu lauri.

Şi văd toate acele tipuri de greceşti mitologii,
Pe cari le-a creat avîntul exaltatei fantasii.
Şi privind adînc la ele, îmi par toate-a fi asemeni
Cu-ale noastre tipuri ; toate îmi par rude, îmi par gemeni
Şi-ncet tipurile sfinte de mitologii greceşti
Se-ncuscrează cu-ale noastre fantasii de prin poveşti.
Tot mai mult şi tot mai tare, tot mai strîns, pînă ce-nfine
Din subiectele-nrudite un subiect comun devine :
Din Helada rătăcit-a mitul vechilor eroi
Şi p-o cale-ndreptăţită s-a prelins pînă la noi,
Pentru ca să mărturească sîngele cu grea dovadă.
Din splendoarea ei cea veche ne-a păstrat vechea Heladă
Stol de basme şi credinţe, snop de tipuri care trăiesc
Tainic înrădăcinate prin poporul românesc
Şi cari numai cu viaţa de odată-au să se scurgă
Poliphemos recunoaşte frate bun pe Surgă-Murgă
Şi se bucură că-şi află ochiul ars de Odiseu ;
Pipăruş Viteaz îşi află prototipul în Teseu :
Ăst din urmă războieşte cu Giganţi şi Minotauri :

Cel dintîi, pe aceeași cale, cu zmei negri și balauri.
Regi eleni din timpul mitic, cu-a lor fapte de mirat,
Mai trăiesc în basmul nostru pe la Verdele-Împărat;
Și trăiesc în basmul nostru fantasiile păgîne,
Căci din Grații și zeiță și din Nimfe-am făcut zîne,
Iar din Mars, din Zevs, din Venus, din Mercur, creat-am noi
Sfîntă Marți și Sfîntă Vineri, Sfîntă Miercuri, Sfîntă Joi!
Oedip încă mai trăește cu-al său mit; în infinituri
Se-ntîlnesc în tradițiune și-n nenumărate mituri
Harpie și griphi de spaimă; în sălbatecii noștri zmei
Afli taberi de chimere și-un popor de Briarei!
Iată-aci pe Făt-Frumosul, iată aci pe Cosînziana:
Dînsul nu-i decît Apollo, dînsa nu-i decît Diana;
El, un Adonis ce-adoarme Deliae, pe brațul său,
Ea-i Elena cea frumoasă, fiică de-a lui Tyndareu!
Soarta noastră-i profețită prin eterne ursitoare:
N-au murit Lachessis, Clotos, Atropos n-a murit oare?

Ah, îmi place mult povestea, căci poporul se descrie
Singur el pe sine însuși. în povești, și-mi place mie
S-ascult pe popor, ca astfel să observ cum s-a descris,
Ascultîndu-l, fără voie parcă mă cuprinde-un vis
Și zăresc poporul nostru cu zîmbire drăgălașe
Legănat cu-acelaș leagăn și-nfășat cu-aceleași fașe
Ca și vrednicii războinici de la Tibru și Olimp!
Atunci ambițiuni curate mă-nfășoară și mă-nghimp,
Simțesc strîmt atunci pămîntul pentru deslipite ramuri,
Cari născutu-s-au din sînul unor domnitoare neamuri;
Și-mi vine să-mi-nalț fruntea — și s-o scutur veselos
Și să strig în lumea largă: „Et in Arcadia nos!" »

În această Arcadie, după care Coșbuc a tînjit toată viața, poetul a fost călăuzit de mama sa și de „cumetrii" de la Hordou, printre care cel mai de seamă, alături de Ion Gorița, a fost bătrînul Tănase Mocodean, rapsodul și colăcarul satului la ospețe, șezători și botezuri. Tănase Mocodean nu i-a fost deci numai dascăl într-ale alfabetului, ci și maestru literar la cenaclul finilor și cumetrilor.

Biograful copilăriei și al tinereții lui Coșbuc, Iuliu Bugnariu, care îi era și nepot, fiind fiul unei surori a poetului, Reveca, răposată în 1873, ni-l arată pe Coșbuc ca avînd raporturi folclorice cu aproape întreg satul. „La sărbători — povestește Bugnariu — la Crăciun, îi plăcea să umble a colinda, iar la Botezul Domnului să umble cu steaua de la o casă la alta. Pare că și acum îl văd — precizează biograful — cum se întorcea de prin sat cu buzunarele pline de nuci, alune și mere căpătate de la Baba Nătoaie și de la Ana Ursului. Babele îl aveau drag căci era băiat isteț, glumeț și drăgălaș" [13].

---

[13] „Arhiva Semeșană", 1926, nr. 6, p. 79.

Din această bogată zestre şi informaţie folclorică s-a împletit *Atque nos*

D. Micu, în notele care însoţesc ediţia sa, comentînd poezia *Atque nos*, crede însă, referindu-se şi la ,,aproape toţi cercetătorii'' că ,,acest poem este un ecou fidel al cursurilor pe care le ţinea la Cluj, pe vremea studenţiei lui Coşbuc, profesorul Grigore Silaşi, unul dintre ultimii reprezentanţi ai latinismului'', care, întemeindu-se pe opiniile lui Grimm asupra ,,comunităţii fondului folcloric al tuturor popoarelor indogermanice... căuta argumente pentru sprijinirea teoriilor latiniste, identificînd în mod arbitrar personajele folclorului românesc cu personajele mitologiei romane''[14]. Mai tîrziu, arată Micu, prin anii 1899 şi 1900, Coşbuc ,,îşi va da seama de absurditatea identificărilor lui Silaşi şi-i va ridiculiza pe folcloriştii latinizanţi''. În sprijinul afirmaţiei sale Micu citează cele două contribuţii ale lui Coşbuc din această epocă : *Absurditatea unei explicaţii*[15] şi *Elementele literaturii poporale*[16]. Şi într-adevăr, în prima din aceste contribuţii, pornind de la falsa interpretare dată de unii istorici folclorişti legendei babei Dochia, în care voiau să vadă cucerirea Daciei de către Traian, Coşbuc afirmă în mod categoric că această legendă nu are caracter istoric şi că o au şi ruşii, şi lituanienii, şi polonii, şi bulgarii, şi sîrbii, şi ungurii, şi ,,mai toate popoarele din Europa''... ,,şi mai ales, continuă Coşbuc, adresîndu-se falsificatorilor folclorului, să nu ne silim să vedem în oricare legendă pe Traian şi pe nepoţii lui Romul''. Cît despre Dochia, arată Coşbuc, ea ,,e una din cele mai vechi poveşti ale lumii, nu e românească şi e una din cele mai pretutindeni cunoscută... E o poveste solară. Poveştile solare se ocupă cu fenomenele naturei, cu ploile, cu vînturile, cu schimbările lunei, cu nourii, fulgerele curcubeul, cu rotirea soarelui, cu anotimpurile, cu stelele etc.''. Toate sărbătorile superstiţioase ale poporului nostru sînt legate de existenţa acestor fenomene. ,,Ce sînt Sf. Toaderii, se întreabă Coşbuc, Proorocul Ilie? Atanasie al Ciumii? Moşii? Haralambie cu aripi de foc? Alexia? Filipi? Martini? Foca? Păliile? Ce sînt Ielele, Vîntoasele, Făt-Frumos, Ileana Cosînzeana şi ce e, în urmă, Baba Dochia? Toate acestea — răspunde poetul — sînt întrupări ale fenomenelor din natură''. Însăşi aşezarea sărbătorilor noastre, subliniază Coşbuc, Sf. Gheorghe, Sf. Dumitru, Sf. Petru, Sf. Maria etc. nu s-a făcut la întîmplare ci toate au un ,,rost solar'', legat de desfăşurarea anotimpurilor. Urmărind această problemă Coşbuc arată că Baba Dochia, sub numele de Evdochia, e înregistrată în calendarul ortodox pe ziua de 1 martie, zi predispusă la vînturi şi la temperaturi schimbătoare, fiindcă ,,dacă o chema altfel, baba noastră nu s-ar fi numit Dochia şi nu ne-ar fi dat de lucru s-o asemănăm cu Dacia lui Traian''.

Atitudinea poetului faţă de răstălmăcirea fondului basmelor şi legendelor noastre — operă nu numai a unor latinişti, ca Atanase M.

---

[14] Coşbuc, *Versuri*, p. 812 (note).

[15] ,,Tribuna poporului'', Arad, 1899, nr. 70, 10/22 aprilie.

[16] ,,Noua Revistă Română'', Bucureşti, 1900, vol. I, nr. 4, 15 febr., p. 159—168.

Marienescu[17], de pildă, autor și al unui studiu despre Baba Dochia[18], ale cărei concluzii nu se deosebeau însă prea mult de cele menționate mai sus, ci și a unor traciști, daciști etc., și care nu începuse numai o dată cu lecțiile lui Silași[19], acesta de altminteri fiind silit să se retragă de la catedră chiar în primul an de universitate al lui Coșbuc și pe care tînărul debutant nu l-a putut audia deci decît un foarte scurt timp[20] — e astfel clară și categorică. Coșbuc vedea în folclor o uriașă comoară artistică, realistă, și nu o sursă de demonstrații și deducții istorice sau filozofice.

Însuși debutul său, debut ca autor folcloric anonim — căci așa a „debutat” Coșbuc, ca „artă poetică ambulantă a satului” — și nu ca poet înregistrat în coloanele revistelor literare ardelene din anii 1884—1886, este debutul unui creator folcloric inspirat de realitatea socială a satului său natal. Una din primele sale creațiuni, pe care poetul n-a uitat-o niciodată, este o chiuitură satirică adresate unei fete zburdalnice de la Hordou și pe care fratele său a strigat-o în focul unei hore :

„Tot mă mustră măiculița
Că-mi prăd cu cei dragi gurița ;
Las-mamă că mă mărit
Și-mi sărut tot om urît !”

Peste cîțiva ani, devenit acum cititor și colaborator al periodicelor vremii, Coșbuc și-a găsit chiuitura publicată în „Familia” de la Oradea și apoi în „Foaia poporului” de la Sibiu, cu indicația că a fost culeasă din popor prin părțile Lăpușului și, în cele din urmă, de pe lîngă Sibiu[21].

Coșbuc cunoștea deci și meșteșugul creației folclorice și modalitățile de răspîndire ale acestuia.

---

[17] Vezi *Poesia poporală. Balade, culese și corese...*, Pesta, 1867 : *Cultulu păginu și creștinu*, București, 1884 etc.

[18] „Transilvania”, 1890, p. 72.

[19] Vezi despre concepțiile folcloristice ale lui Grigore Silași : „Transilvania”, 1875, nr. 3—4—5, *Însemnătatea literaturii române tradiționale și Românul în poesia sa poporală*, 1876, nr. 18—23 și 1877, nr. 4—18.

[20] Silași ținuse la universitatea din Cluj, începînd cu primul trimestru al anului 1875, după cum el însuși anunțase în revista „Transilvania” (1875, nr. 3, p. 34), „un ciclu de prelecțiuni asupra mitologiei daco-romane”, publicate apoi, sub formă de studii, în „Transilvania”.
În primul din aceste studii, Silași susținuse că tradițiile noastre poporale „singure ar fi în stare a ne documenta descendenția de la cuceritorii de odinioară ai lumii”, și că aceste tradiții au fost atît de puternice încît nici „doctrina lui Christ nu le putu dezrădăcina, ci fu nevoită a se acomoda dînsa după cele mai multe, dîndu-le oarecare sens și explicațiuni creștinești”. Pînă în sec. IV, arăta Silași, „poporul de jos încă tot nu celebra Crăciunul în memoria nașterii lui Christ ci întru a renașterii și răsăririi soarelui cel nou”, fiind astfel o sărbătoare „de origine solară”. Însăși tradițiile și credințele poporale despre fenomenele din natură, subliniase Silași în al doilea studiu, le-a moștenit „din tradiția antică romană etruscă, erezită prin moși strămoși din timpurile cele mai îndepărtate ”de la„ preoții etrusci și latini care erau renumiți în arta auguratului... ca și în știința interpretării fulgerelor, tempestelor și a altor lucruri fizice naturale”. Cît despre basmul *Babei Dochia*, Silași credea și el că simbolizează cucerirea Daciei de către Traian.

[21] G. Coșbuc, Prefață la *Suspine* de G. Madan, p. 5.

Comoara creaţiunilor noastre populare nu este însă pur autohtonă, fiindcă, afirmă poetul în *Elementele literaturii poporale*, ,,dînd la o parte foarte puţinele împrumutări şi neînsemnatele influenţe streine, mai ales ale creştinismului, poezia noastră epică în întregimea ei este continuarea ciclului de mituri ale indo-germanilor''.

Poziţia lui faţă de aceste origini îndepărtate ale literaturii populare e fermă şi elocventă : ,,Fondul baladelor, scrie Coşbuc, al basmelor, al colindelor, al bocetelor şi descîntecelor, oricît s-ar părea de felurit celui de le ceteşte aşa ca să aibă ideile despre ele cam ce sînt, este unul şi acelaşi pentru cine le cunoaşte. Forme fără număr de multe, imagini şi mai multe, dar fondul lor e puţin de tot. Şi, mai ales, acest fond e acelaşi, întru toate acelaşi cu fondul poeziei populare a tuturor indogermanilor. Toate cîntă fenomene de-ale naturii, toate sînt adaptări ale cîtorva mituri vechi de mii de ani. Pe acelaşi Făt Frumos îl poartă prin lupte cu smeii persianii ca şi noi, ca şi slavii, ca şi scandinavii şi ca toate popoarele rasei ariene. Numai numele sînt schimbate, numai amănuntele se deosebesc''. Dar, scriind acestea, Coşbuc se găsea pe linia lui *Atque nos*, pe care nu o părăsise nici un moment, iar linia aceasta nu începea cu Grigore Silaşi — de la care Coşbuc a împrumutat însă ideea despre sărbătorile solare expuse în elementele ,,literaturii poporale'' — ci cu Tănăsucă Mocodean şi Ion Goriţa. Aceştia sînt adevăraţii dascăli de folclor ai lui Coşbuc !

Iată de ce existenţa literară a acestora trebuie să ne preocupe şi să încercăm a căuta cît mai multe urme din trecerea lor prin viaţa folclorică a satului lui Coşbuc şi a copilăriei poetului.

În culegerile manuscrise de la Biblioteca Academiei R. S. România ale lui Ioan Pop Reteganul, alcătuite între anii 1888—1892, la adunarea cărora şi-au dat concursul un mare număr de învăţători, de ţărani, de preoţi din Ardeal, asupra cărora vom reveni cu alt prilej, noi am găsit două din urmele lui Tănase Mocodean, reprezentate sub forma unor oraţii transmise lui Reteganul de către Iuliu Bugnariu, învăţătorul de la Hordou.

Prima din aceste oraţii, intitulată *Cîntec la botez*, se află în volumul mss. 4540, p. 33 şi are următoarea menţiune : ,,*scrisă de Iuliu Bugnariu invețetor în comuna Hordou, lîngă Năsăud, comunicată lui de Tănase Mocodean tot de acolo*''.

Iată şi textul acestei oraţii pe care dascălul Mocodean va fi rostit-o de nenumărate ori :

,,Noi cu toţii împreună
S-avem astăzi voie bună
Şi să dăm o mulţămită,
Cu o inimă smerită,
Prea bunului Dumnezeu,
Celui mare Archiereu,
Pentru că s-a îndurat
Gazdei de i-a ajutat,
Greutatea ei cea mare
O-aduse la uşurare,
Scoţînd-o din durere
Cu o mare mîngîiere.
I-a dat un prunc frumuşel,
Toţi ne bucurăm de el !

(Dacă-i fată se zice) :

I-a dat fiică frumușea
Toți ne bucurăm de ea !
Noi toți poftim să trăiască
Lui Dumnezeu să slujească.
Cînd botezul l-a primit,
De păcat s-a mîntuit.
Prin botez s-a deslegat
De strămoșescul păcat ;
Iară voi nănași cinstiți
Să trăiți mult alduiți,
Să puteți la mulți să fiți
Sufletești prea buni părinți
A doua poftesc să fie
Gazdei mare bucurie,
Cu iubita sa soție
S-aibă mare bucurie,
Împreună cu Cristos
La locul cel mai frumos !
Mai pe urmă voi grăi
Și la cocon, i-oi pofti
Să trăiască
Și să crească,
La părinți să folosească ;
Să trăiască îndelungat,
Să fie om învățat.

(Dacă-i fată se zice) :

Și să fie preoteasă,
Dintr-un milion aleasă,
Multă vreme să trăiască
Și la mulți să folosească.
Din micuța tinerețe
Pînă la adînci bătrînețe,
Și voi zice și „amin"
Numai ne-nchinați cu vin,
Ba și palincă de o fi
Noi nu ne-am mai bănui,
Ci cu dulce vom primi
Cît de multă dac-a fi".

În volumul mss. 4541, la p. 176 se află a doua orație, aceasta fiind un *Cîntec de nuntă*, însoțită și ea de aceeași precizare asupra provenienței : „*C. de Tănase Mocodean, din Hordou, lîngă Năsăud, învățătorului Iuliu Bugnariu tot de acolo*".

Textul ei, care se rostea „la masă la mireasă", și pe care însuși Coșbuc îl va fi auzit de atîtea ori, este următorul :

„Este grai și cuvînt mare
De la Dumnezeu cel tare,
Că aici la Dumneata
O copilă s-ar afla,
Ce merge-n căsătorie
Estu-i tînăr de soție
Cu care să locuiască
După legea creștinească !
La această taină sfîntă
De Dumnezeu rînduită,
Tuturor se dă de știre
C-o înaltă glăsuire
Că doi tineri se-npreună,
Fi-ți meseni cu voie bună !
Să trăiască mirele
Să mulțească binele
Cu mireasa dinpreună
Ca să-și facă voie bună !
Mulți ani să se veselească
Și mireasa să trăiască
Cu al ei iubit bărbat
Pe care l-a căpătat,
Iar noi cu toți dimpreună
Făcîndu-ne voie bună
Să zicem toți „să trăiască" :
Mulți ani să se veselească,
La sfîrșit să dobîndească
Împărăția Cerească.
Și voi zice și „amin"
Numai ne-nchinați cu vin,
Fie batăr și palincă
Doară nu ne-a fi nimică !"

Să conchidem deci, întemeiaţi pe amintirile martorului vizual şi ocular care a fost învăţătorul şi folcloristul Iuliu Bugnariu, prieten al tinereţii lui Coşbuc, că Tănase Mocodean, împreună cu Ion Goriţa, au fost într-adevăr iniţiatorii în folclor ai autorului *Baladelor şi Idilelor*, că ei i-au dăruit ,,o adevărată colecţie de basme şi anecdote'', că ei l-au făcut să călărească pe Pegasul numit Surgă-Murgă pentru a urca piscurile Arcadiei, şi că acest Tănase Mocodean, dascăl şi rapsod al Hordoului, merită să fie menţionat, alături de Ion Goriţa, printre folcloriştii ţărani identificaţi, a căror existenţă trebuie să fie cunoscută, cercetată şi preţuită după cuviinţă.

GEORGE COŞBUC'S FIRST FOLKLORE TEACHERS

In this article, the author presents the conditions and period of folkloric formation of George Coşbuc, emphasizing the role played by his mother, Maria, a priest's wife, and by the folk narrators Tănase Mocodean and Ion Goriţa.

The poet's literary creation has at its origin many subjects inspired by these story-tellers considered by the author, in contradiction with various literary historians, as George Coşbuc's genuine folklore teachers. Reproducing and commenting on the poem *Atque nos*, the author underlines the broad folkloric horizon of Coşbuc and his outlook on the folkloric unity of the Indo-Germanic peoples. The same observation also results from his articles entitled *Absurditatea unei explicaţii* (The Absurdity of an Explanation) and *Elementele literaturii poporale* (The Elements of Popular Literature).

The article concludes with two unpublished orations by Tănase Mocodean, collected by Iuliu Bugnariu, one of the biographers of Coşbuc, in the poet's native village.

PROBLEME DE METODOLOGIE ÎN CULEGEREA ŞI STUDIEREA MUZICII DANSURILOR POPULARE DIN MUSCEL [1]

(Aplicarea metodică, cîteva rezultate şi principii metodologice)

GHIZELA SULIŢEANU
Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

25—V—1965

Pînă nu de mult, muzica dansurilor populare româneşti — şi în general muzica în interpretarea instrumentală — a fost prea puţin studiată. Cu prilejul lucrărilor monografice asupra folclorului regional, începute în Institutul nostru în urmă cu cîţiva ani, muzica dansurilor populare, s-a impus atenţiei şi a necesitat a fi luată în consideraţie sub toate aspectele ei. Analiza muzicală a jocurilor a îndeplinit rolul microscopului cu ajutorul căruia se dezvăluiau cercetătorului o multitudine de fenomene structurale muzicale, la fel de interesante ca şi acelea ale cîntecului vocal, şi care ridicau o seamă de probleme noi. Astfel, muzica de dans şi-a conturat procesul existenţei şi evoluţiei ei, cerînd a fi studiate : problema preluării şi continuării tradiţiei ; problema evoluţiei muzicii de dans şi a instrumentelor populare pe diferite stadii de dezvoltare ; probleme de tehnică şi de interpretare instrumentală specific populară ; probleme de estetică şi creaţie, privind concepţia artistică a executantului instrumentist ; necesitatea folosirii unui sistem de notare relativă ; necesitatea clasificării muzicale a melodiilor de joc ; problema concepţiei modale şi a procedeelor de modulaţie ; analizarea sistemelor de acompaniament cu particularităţile lor ritmice modale şi armonice ; problema concepţiei armonice a instrumentiştilor populari şi unele probleme de repertoriu.

Toate aceste noi semne de întrebare au necesitat tot atîtea investigaţii metodice corespunzătoare. A trebuit să se ţină seama în permanenţă de toate condiţiile interne şi externe [2] ale existenţei fenomenului cercetat, specifice zonei regionale avute sub observaţie.

---

[1] Comunicare ţinută la sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor la 24 XII 1963. Problemele analizate au fost ulterior pe larg prezentate în studiul cu caracter monografic muzical : ,,Instrumentiştii şi muzica dansurilor populare din Muscel'', mss.

[2] Condiţiile interne reprezentînd mişcarea elementelor morfologice muzicale în unitatea şi diversitatea lor. Drept condiţii externe au fost considerate : prilejul manifestării folclorice, colectivitatea socială respectivă şi personalitatea artistică a executantului instrumentist.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 5, 503–517, Bucureşti, 1965

Muzica jocurilor din Muscel ne apare astăzi ca un rezultat al întregului complex folcloric muzical în care tradiţia s-a încadrat armonios într-un stadiu de existenţă mult evoluată faţă de alte regiuni ale ţării. Anumite condiţii social-economice, mentalitatea avansată a locuitorilor, prezenţa a numeroase centre lăutăreşti, contactul lăutarilor cu oraşul, au determinat predominarea noului în toate manifestările sale şi, bineînţeles, avînd puternice influenţe asupra folclorului muzical.

Muzica dansurilor populare ne apare tot atît de bogată ca şi cea a cîntecelor, datorită şi contribuţiei execuţiei instrumentale, îndeosebi a viorii. Ea cuprinde încă multe filoane primare — reminiscenţe ale unor stadii mai vechi de evoluţie muzicală — ce au fost descoperite uneori cu destulă greutate printre elementele structurale mai noi în timp, şi fără a pierde din vedere noul. Firul conducător al metodei de lucru a fost depistarea pe cît posibil a unui strat mai vechi al muzicii de dans, atît din punct de vedere al structurii muzicale, cît şi din punctul de vedere al repertoriului, al ocaziilor de dansat şi al instrumentelor muzicale folosite.

De asemenea, metoda de lucru a urmărit aflarea criteriului de cunoaştere şi de apreciere a faptului artistic de către executant şi numai după aceea — pornind de la datele aflate — s-a mers către studierea lor.

S-a evitat analizarea transcrierilor muzicale sub prisma unor realizări artistice neînsoţite de anumite date informative, pentru a nu cădea în greşeala de a interpreta materialul analizat numai în lumina concepţiei muzicale culte. De aceea, materialul muzical a fost completat cu diferite informaţii şi înregistrări experimentale privind concepţia executantului asupra producţiei sale.

Înţelegerea terminologiei muzicale a executantului instrumentist a fost una dintre cele mai grele probleme puse încă din primul moment al cercetării. Aceasta prezenta, alături de diferenţa de la o generaţie de instrumentişti la alta, sau chiar diferenţe de la om la om, şi anumite confuzii muzicale de ordin modal şi armonic (de altfel, inerente unui stadiu empiric de însuşire a unor norme de execuţie muzicală). Metoda studierii concepţiei muzicale a executantului a avut ca principal instrument de lucru tocmai cunoaşterea acestei terminologii muzicale lăutăreşti şi a sensului ei, fără de care ar fi fost cu totul imposibilă depistarea nivelului de cunoştinţe muzicale ale interpretului.

Au mai fost folosite atît observaţia şi chestionarea directă, cît şi anume experimente de înregistrări şi notări muzicale.

Fiecăreia din problemele urmărite i s-a căutat a i se alege, uneori după îndelungi tatonări, metoda de cercetare potrivită. Problemele de metodologie a culegerii şi de metodologie a studierii au fost în permanentă corelaţie, într-o succesiune logică de întrebări şi răspunsuri. De foarte multe ori, aplicarea metodică la una dintre probleme a dat răspuns şi altora, ca de pildă : în operaţia culegerii, înregistrările şi chestionările în problema modurilor au corespuns în parte şi problemei concepţiei armonice, sau, înregistrările experimentale speciale privitoare la concepţia armonică în acompaniament şi constînd în trecerea de la un ,,ton" la altul — cu procedeele respective în cadrul diferitelor ţiituri — ne-au dat răspuns şi în problema sistemului ritmic de acompaniere a diferitelor jocuri.

În ordinea şi importanţa cercetărilor întreprinse vom prezenta pe scurt în lucrarea de faţă numai trei dintre problemele urmărite [3] şi anume : I. fenomenul preluării tradiţiei, II. aspecte privind concepţia muzicală modală a executantului instrumentist şi III. diferite procedee de modulaţie.

★

I. *Tradiţia, evoluţia şi noul în muzica dansurilor populare* au fost principalele criterii călăuzitoare în chestionarea celor peste 150 de informatori, reprezentînd diferite generaţii între vîrsta de 97 şi 12 ani.

a) Instrumentele muzicale utilizate în execuţia muzicii de joc din Muscel au fost pentru perioada mai veche, — fluierul şi cimpoiul, mai puţin cavalul. Dintre acestea, cimpoiul a dispărut total, cavalul a rămas instrument păstoresc. Fluierul însă, s-a refugiat în petrecerile mai mici, ca adunările serale între tineri sau maturi, şi în diferitele formaţii muzicale amatoare muncitoreşti [4].

Alături de instrumentele arhaice, şi-au făcut apariţia în satele muscelene de mai bine de un secol, unul cîte unul , — venind dinspre oraşe şi alte instrumente muzicale ca : vioara, apoi cobza (şi chitara), dairaua (denumită ,,dara" sau ,,vuvă"), clarinetul, naiul, după primul război mondial : ţambalul şi contrabasul, iar după cel de-al doilea război : acordeonul şi bateria ! Pe rînd, fiecare din aceste instrumente a cunoscut o fază iniţială în care apariţia sa a reprezentat un instrument ocazional modern, fază urmată de perioadele de ascensiune, de declin şi apoi de dispariţie. Dintre instrumentele melodice, singură vioara a rezistat mai departe.

Şi diferitele instrumente de acompaniament s-au alungat unul pe celălalt. Astăzi noi am putut consemna, ca fenomene petrecute sub observaţia noastră, dispariţia completă a cobzei şi începutul dispariţiei ţambalului, în timp ce acordeonul se află în perioada plinităţii sale (pîndit însă şi el de modernele aparate cu tranzistori, radio-ul şi magnetofonul, către care se îndreaptă gustul celei mai tinere generaţii de dansatori). Diferitele instrumente şi formaţii instrumentale, din tabelul următor, ne indică, de la simplu la complex, îmbinarea diferitelor surse sonore instrumentale de-a lungul timpului, pentru care s-au putut obţine date.

---

[3] Alte probleme tratate cu metodele proprii au fost : concepţia acompaniamentului ritmic şi armonic, tradiţia şi creaţia în evoluţia elementelor morfologice muzicale, cercetarea elementelor de structură a formei, sistemul de notare relativă, sistemul de clasificare muzicală şi completarea repertoriului muzical de dansuri.

[4] Culegerea Boteni, XII, 1962 (Muscel-Argeş) formaţie din fluiere, vioară şi ţambal.

Tabel I

Instrumente muzicale solistice (melodice)

fluier; *caval*; *cimpoi*; *vioară*; *nai*; *clarinet*; *flaut*; *saxofon*; *acordeon*;

Instrumente muzicale acompaniatoare

dairea; toba mică; cobza; vioara; ţambal; contrabas; violoncel; acordeon; jaz.

Formaţii instrumentale

1. *fluier*
   - dairea
2. *vioară*
   - dairea
3. *clarinet*
   - dairea
4. *vioară*
   - cobză
5. *vioară*
   - cobză
   - dairea
6. *vioară*
   - cobză
   - toba mică
7. *vioară*
   - vioara II
   - cobza
8. *vioară*
   - ţambal
9. *vioară*
   - dairea
   - ţambal
10. *vioară*
    - *clarinet*
11. *clarinet*
    - cobză
12. *clarinet*
    - ţambal
13. *vioară*
    - vioara II
    - cobză
    - ţambal
14. *vioară*
    - *clarinet*
    - cobză
15. *vioară*
    - cobza
    - contrabas
16. *vioară*
    - ţambal
    - contrabas
17. *vioară*
    - vioara II
    - ţambal
    - cobză
    - contrabas
18. *vioara I*
    - vioara II
    - două cobze
    - ţambal
    - contrabas
19. *vioară*
    - cobză
    - ţambal
    - contrabas
20. *vioară*
    - *clarinet*
    - *acordeon*
    - ţambal
21. *vioară*
    - *clarinet*
    - ţambal
    - contrabas
22. *vioară*
    - ţambal
    - acordeon
23. *trei viori I*
    - vioară II
    - două ţambale
    - contrabas
24. *vioară*
    - vioară II
    - ţambal
    - contrabas
25. *vioară*
    - ţambal
    - contrabas
    - *acordeon*
26. *vioară*
    - cobză
    - ţambal
    - *acordeon*
    - contrabas
27. *flaut*
    - *vioară*
    - ţambal
    - cobză
28. *vioară*
    - *clarinet*
    - *acordeon*
    - ţambal
    - baterie (jaz)
29. *vioară*
    - ţambal
    - *acordeon*
    - jaz
30. *vioară*
    - vioara II
    - contrabas
    - *acordeon*
31. *două viori I*
    - ţambal
    - contrabas
    - *acordeon*
32. *nai*
    - *vioară*
    - cobză
    - contrabas
33. *nai*
    - *vioară*
    - vioara II
    - cobză
    - contrabas
34. *nai*
    - *vioară*
    - cobză
    - ţambal
    - contrabas
35. *fluier*
    - ţambal
36. *fluier*
    - cobză
37. *fluier*
    - *vioară*
    - cobză
    - contrabas
38. *fluier*
    - *vioară*
    - ţambal
    - contrabas
39. *vioară*
    - *fluier*
    - ţambal
40. *două viori*
    - două ţambale
    - două contrabasuri
    - *trei acordeoane*
41. *vioară*
    - vioara II
    - cobză
    - trei ţambale
    - contrabas
42. *vioară*
    - ţambal
    - *saxofon*
    - contrabas
43. *vioară*
    - *acordeon*
    - *saxofon*
    - baterie (jaz)

b) În trecerea muzicii de dans de la instrumentele arhaice la instrumentele lăutărești s-au putut observa două perioade : prima, aceea a preluării cu fidelitate a muzicii instrumentelor arhaice, iar a doua, mai tîrzie în timp, în care atît noul instrument cît și noile melodii de dans apărute și-au impus personalitatea lor. Din prima perioadă mai persistă astăzi anume formule melodico-ritmice, organizarea și structura motivică de mică întindere, repetarea acestora într-o anumită manieră de libertate, ambitusul restrîns al motivului muzical. De asemenea, unele melodii care imită sonoritatea și structura muzicală specifică a melodiilor interpretate de către instrumentele muzicale vechi sînt cunoscute sub denumirile de melodii ,,bătrînești'', pe coarda groasă, ,,ca din cimpoi'', ,,ca din caval'' etc.

Cît despre cea de-a doua perioadă instrumentală, naiul sau clarinetul, dar mai ales vioara, au dus muzica de dans către o dezvoltare nemaiîntîlnită pînă în acel timp, îmbogățind-o nu numai cu noi mijloace expresive, specifice instrumentului respectiv, ci și cu o multitudine de noi motive și fraze muzicale declanșate de inventivitatea artistului profesionist.

c) Muzica dansurilor populare a fost preluată de-a lungul vremurilor de la o generație la alta, de la un instrument la altul, pe cale orală, lipsită de alte îndrumări decît acelea ale fixării în memoria executantului a diferitelor melodii, în strînsă dependență de tehnica și structura instrumentului respectiv. Însușirea muzicii de dans se făcea concomitent cu însușirea tehnicii de execuție instrumentală. De exemplu, copiii învățau să cînte singuri din fluier, pe cîmp, tot încercînd să redea muzica auzită pe la alții sau cei mari le arătau digitația necesară pentru a obține diferitele sunete ale melodiei respective.

Nu mult deosebit se prezenta învățarea celorlalte instrumente. La vioară, copilul afla pe rînd denumirea numai a corzilor [5], apoi i se indica digitația — însă strict dependentă de melodia învățată — iar apoi se descurca fiecare după urechea și talentul său. El mai afla în perioada învățării cîteva norme ca : indicarea începutului melodiei după locul digitației de început pe o anume coardă, *fixîndu-și astfel desfășurarea muzicală respectivă, apoi faptul că începutul unei melodii de dans este întotdeauna același*. Cu timpul, învăța diferite procedee noi de execuție instrumentală ca : imitarea cimpoiului, a cavalului, diferite scordaturi etc., preluate în același sistem de învățare. Copilul începea să cînte în public, de obicei însoțind pe învățătorul său. Întîi acompaniind prin tradiționalele țiituri, apoi îngînînd melodia. Astfel, elevul își creea adevărate reflexe artistice de învățare, preluînd de la înaintaș stilul de execuție și ajungînd pe nesimțite la detașare în momentul cînd personalitatea sa artistică era conturată.

d) La generațiile de lăutari, din preajma primului război mondial au pătruns oarecari expresii tehnice muzicale, influențe ale muzicii culte, venite prin contactul cu lăutarii bucureșteni sau cu cei întorși din armată unde-şi făcuseră stagiul la muzica militară. În acest fel a apărut denumirea germană, ,,nemţească'', a sunetelor muzicale, traduse tot atunci în limbaj lăutăresc ,,tonuri''. Lăutarii ,,moderni'' din acel timp şi-au însuşit denumirile germane de ,,A'', ,,Ţe'' (C), ,,De'' (D), ,,Ghe'' (G) etc., pe care le mînuiau destul de greoi, formal şi confuz, ca pe nişte expresii lipsite de conţinut. *Unicul criteriu de identificare muzicală rămăsese tot sistemul vechi, al digitaţiei raportată la coarda instrumentului* (*în trecut neexistînd denumiri speciale pentru fiecare sunet muzical în parte*). De-abia generaţiile de mai tîrziu au putut stăpîni din ce în ce mai bine sensul denumirii sunetelor muzicale, a ,,tonurilor'', punîndu-l în corelaţie cu tehnica învăţării instrumentale, care însă a continuat să rămînă aceeaşi.

---

[5] ,,Sîrmă'' pentru coarda sol, ,,burdui'' sau ,,burdoi'' pentru coarda re, ,,miljoc'' sau ,,mijoc'' pentru coarda la, și ,,subțire'' pentru coarda mi. Lăutarii foarte bătrîni își aduc aminte că au auzit în tinerețe la lăutarii bătrîni denumirile de ,,mașkar'' pentru coarda la și ,,sai'' pentru coarda mi.

e) Tot în acel timp şi în acelaşi mod şi-au făcut apariţia şi rudimente de însuşire a tehnicii armonizării, fapt deosebit de important în evoluţia acompaniamentului. Multă vreme însă lăutarii au continuat să utilizeze principiile tradiţionale de însuşire muzicală, mai operative faţă de posibilităţile lor de învăţare.

★

II. *Concepţia muzicală modală a executantului instrumentist* a constituit una dintre problemele destul de greu de urmărit, în măsura în care s-a căutat a se afla existenţa unor anume criterii ale unei concepţii muzicale populare analizate prin prisma cunoştinţelor muzicale ale executantului şi nu ale cercetătorului. Aceasta pentru a se vedea în ce măsură avem de-a face cu anume practici empirice sau cu rezultate ale unor norme muzicale deliberate. De aceea, am folosit chestionarea unor lăutari cu o concepţie muzicală ,,modernă'', mult orăşenizată, alături de chestionarea altor lăutari, personalităţi artistice deosebite dar mai puţin instruiţi muzical prin contactul cu oraşul.

În primul rînd s-a căutat a se observa în ce măsură noţiunea de ,,mod'' există în concepţia muzicală a executantului. Pentru aceasta s-a folosit ca punct de plecare următorul experiment : Instrumentistul a fost pus să cînte — pornind de la un sunet anume — treptat către octava sa, cele opt sunete după care să coboare de asemenea treptat către sunetul de pornire. După ce s-a consemnat modul respectiv, a fost rugat să repete aceeaşi succesiune treptată ascendentă — descendentă, pornind de la sunetul următor (ca înălţime) şi aşa mai departe. Rezultatul a fost repetarea de fiecare dată prin transpunere, cu destulă greutate, a unei aceleiaşi scări majore, executantul destăinuindu-mi că era pentru prima oară, în peste patruzeci de ani de carieră, cînd făcea această operaţie.

Pentru aceeaşi problemă am folosit şi experimentul trecerii aceleiaşi fraze muzicale prin mai multe tonalităţi, pornind de la diferite sunete şi am obţinut acelaşi rezultat [6].

Paralel cu aceste experimente, am realizat o serie de chestionări, după care, corelînd rezultatele, s-au relevat următoarele : a) *inexistenţa denumirii sunetelor muzicale în concepţia muzicală a generaţiilor mai vechi*; b) *denumirea numai a corzilor instrumentului*; c) *criteriul de memorare a*

---

[6] În cazul de faţă un rezultat negativ, deoarece instrumentistul nu a raportat — după cum mă aşteptam — intonarea de fiecare dată a melodiei la modul în care obişnuit executa melodiile ce începeau cu sunetele respective, ci el s-a străduit să transpună fidel melodia iniţială.

melodiilor după diferitele sunete de început ale melodiei — pe o anume coardă a instrumentului — la generațiile mai vechi conținînd ca denumire numele corzii muzicale, iar pentru generațiile mai noi, denumirea sunetului central (în jurul căruia se construieşte întreaga melodică), sunet pe care de obicei îl putem identifica la începutul sau la sfîrşitul frazei muzicale [7].

Din aceste date s-a putut deduce că nu avem de-a face cu o încadrare conştientă şi nominală a diferitelor melodii în anume tonalități, ci cu anume legi empirice, — nenumite — însă bine închegate, preluate din tradiția muzicii populare şi care legi formează cheia învățării, memorării şi clasării melodiilor în repertoriul muzical al executantului.

Pe de altă parte, în cele două experimente, executanții au realizat transpunerea cu destulă greutate, deoarece au trebuit să facă abstracție tocmai de sistemul lor tradițional în care fiecare frază muzicală îşi are felul propriu de început, cu digitația pe o anumită coardă a instrumentului şi bineînțeles că într-unul din modurile a căror denumire însă este cunoscută numai cercetătorului! Concepția modală apare astfel strict dependentă de desfăşurarea melodiei şi nu de noțiunea unei anume tonalități.

Sistematizarea întregului repertoriu muzical al executantului este în directă legătură cu felul concret de execuție al fiecărei melodii în parte, pe coarda muzicală şi cu digitația respectivă. Astfel, o anumită melodie, sau chiar grupe de melodii se cîntă numai pe coarda *la*, altele pe coarda *re* ş.a.m.d.

Înaintea experimentului de trecere a unei fraze muzicale prin diferite ,,tonuri'', unul dintre executanți [8] a căutat să explice : ,,De la ,,*A*'' să cînta asta. În ,,*Țe*'' (aşa cum îl rugasem să mi-o execute), se cîntă alta''.

Şi absolut toți cei chestionați au afirmat că niciodată nu cîntă un alt ,,ton'' (adică pornind sau sfîrşind cu un alt sunet muzical) decît în cel preluat o dată cu melodia [9].

S-a mai putut constata şi prezența, în diferitele variante ale unei aceleiaşi melodii de dans, *a unei anume constanțe modale, chiar atunci cînd variantele provenite de la lăutari diferiți şi din localități diferite, erau*

---

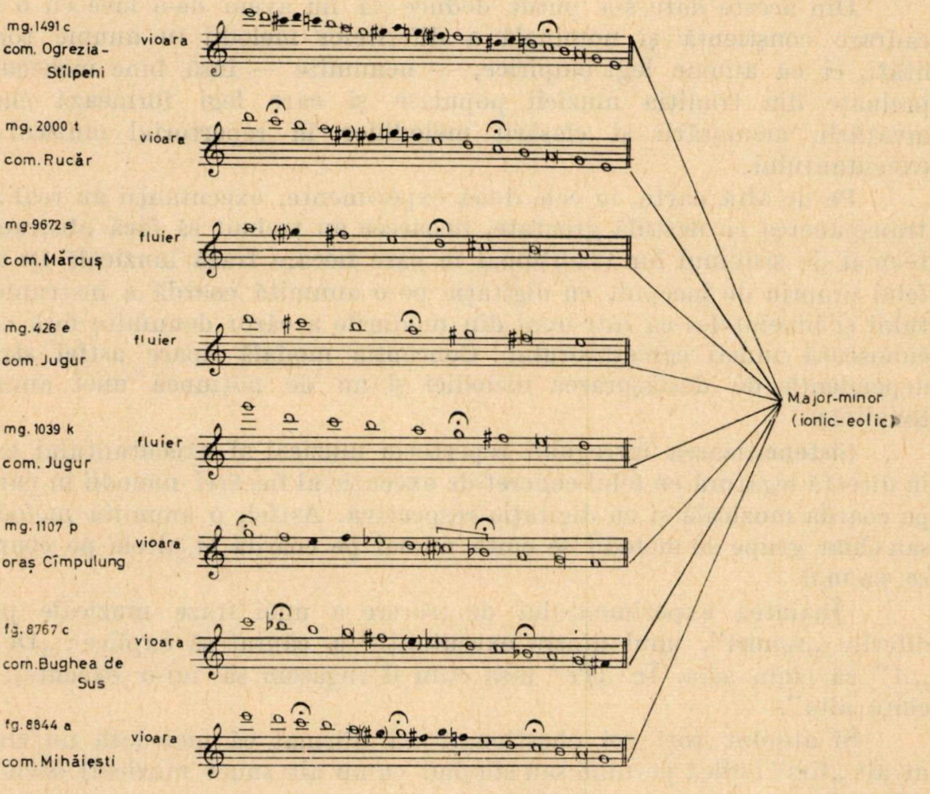
[7] În timp ce bătrînul lăutar Alexandru Sîrbea, de 74 ani, din Boteni (XII, 1962), ne indica identificarea unei melodii prin denumirea corzilor pe care urma să se execute melodia : ,,subțire-mijloc burdui'', lăutarul acompaniator, cobzarul G. Moţoi de 68 ani, explica identificarea melodiei prin numirea sunetelor constante ale acompaniamentului muzical : ,,la'' (pentru prima frază) şi ,,Țe'' (C) (pentru cea de a doua frază). V. fişa mg. 2456 ee, jocul ,,Rîndeaua''.

[8] Ion St. Iorgulescu, 53 ani, din Boteni (Muscel-Argeş).

[9] Rareori, cînd vioara sau instrumentul acompaniator este dezacordat, atunci violonistul cîntă în tonalitatea potrivită situației de moment ,,o dau un alt ton în care sună mai bine''. Alex. Cercel, 79 ani, Cîmpulung (Muscel-Argeş), XII, 1962.

executate în tonalităţi diferite. De exemplu, tabelul următor (tabelul II) ne prezintă scările muzicale ale celor şapte variante ale jocului „Ciobănaşul'' în care găsim aceeaşi modulaţie de tip major-minor (prin transpunere, de structură ionic-eolică).

TABEL II

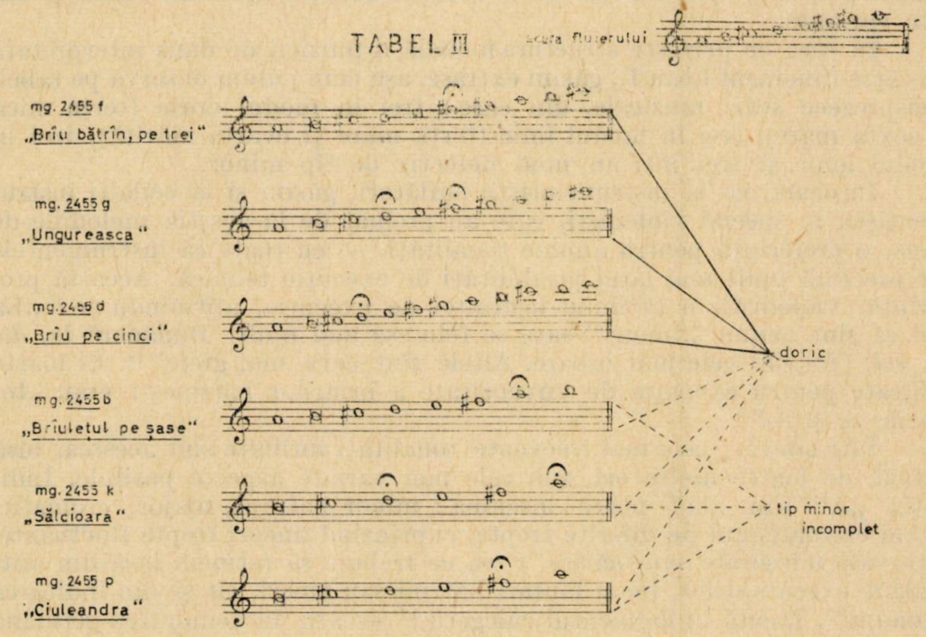

mg.1491 c
com. Ogrezia-Stîlpeni
vioara
mg. 2000 t
com. Rucăr
vioara
mg.9672 s
com. Mărcuş
fluier
mg. 426 e
com. Jugur
fluier
mg. 1039 k
com. Jugur
fluier
mg. 1107 p
oraş Cîmpulung
vioara
fg. 8767 c
com. Bughea de Sus
vioara
fg. 8944 a
com. Mihăieşti
vioara
Major-minor
(ionic-eolic)

Putem observa că în acest caz nu avem de-a face cu o concepţie statică, rigidă, ci cu o oarecare libertate de execuţie în alegerea înălţimii şi a corzii muzicale, *păstrîndu-se însă în general modul tradiţional în care se desfăşoară melodia respectivă, şi care, după cum s-a constatat, poate fi executat în una din tonalităţile cunoscute de către unitatea lăutărească respectivă.*

Fenomenul preluării muzicii de dans în cadrul tonalităţilor specifice fiecărei fraze muzicale în parte ne apare şi ca o continuitate a tradiţiei muzicale preluate de la instrumentele arhaice : fluierul şi cimpoiul, care au deţinut — fluierul mai deţine şi astăzi — fondul mai vechi al repertoriului muzical de dansuri populare.

În interpretarea fluierelor (şi cimpoaielor) s-a putut constata influenţa hotărîtoare a construcţiei scării muzicale a instrumentului asupra posibili-

tăților de execuție modală. S-a observat o oarecare limitare a folosirii modurilor și a posibilităților de transpoziție. De exemplu (tabelul III), cele treisprezece melodii executate de către un bun fluieraș [10], al cărui fluier avea construcția scării de tip major, se rezumau la cîteva moduri.


TABEL III
scara fluierului
mg. 2455 f
„Brîu bătrîn, pe trei"
mg. 2455 g
„Ungureasca"
mg. 2455 d
„Brîu pe cinci"
mg. 2455 b
„Brîulețul pe șase"
mg. 2455 k
„Sălcioara"
mg. 2455 p
„Ciuleandra"
mg. 2455 i
„Hora lui Bînzoi"
mg. 2455 h
„Ungureasca"
mg. 2455 j
„Sibianca"
mg. 2455 s
„Fetițele"
mg. 2455 n
„Cățeaua"
mg. 2455 o
„Ceardaș romînesc"
doric
tip minor incomplet
ionic
lidic

---

[10] Leau N. Ion, 51 ani, din Boteni (Muscel-Argeș), XII, 1962.

La jocul ,,Fetiţele'' (mg. 2455 s), în care se cîntă şi vocal, observăm că, în interpretarea instrumentală găsim cvarta mărită determinată de scara constitutivă a instrumentului, în timp ce la execuţia vocală din cuprinsul aceleiaşi melodii şi executată de către acelaşi interpret, găsim cvarta perfectă, specifică de altfel acestei melodii, aşa cum reiese şi din alte variante.

În ceea ce priveşte structura modală a muzicii de dans interpretată de către fluieraşul Leau I., găsim extrase, aşa cum putem observa pe tabel, treisprezece scări muzicale, din care : trei în modul doric (terţa mică şi sexta mare), trei în modul lidic (terţa mare şi cvarta mărită), trei în modul ionic şi trei într-un mod defectiv de tip minor.

Întocmai ca la instrumentiştii suflători, găsim şi la ceilalţi instrumentişti, în special violonişti, care au preluat de la aceştia melodiile de dans, o preferinţă pentru anume tonalităţi, — cu toate că instrumentele lor prezintă mult mai largi posibilităţi de execuţie tehnică. Această preferinţă, violoniştii o atribuie uşurinţei de execuţie, afirmîndu-ne : ,,La vioară sînt anume ,,tonuri'' care se folosesc mai mult. Bunăoară *la*, *do*, *re*, *sol*, (*fa*) sînt cele mai uşoare. Altele sînt ceva mai grele''[11]. Şi foarte indicate pentru execuţia de virtuozitate a brîurilor bătrîneşti erau ,,tonurile *re* şi *sol*''.

Într-adevăr, cele mai frecvente tonalităţi întîlnite sînt acestea, însă astăzi, de foarte multe ori, sub cele mai variate aspecte posibile. Indicaţia ,,A'' sau ,,la'' poate însemna : minor natural, major, cromatic, avînd cromatismul pe diferite trepte, cuprinzînd uneori trepte fluctuante, intervale micşorate sau mărite. Ceea ce trebuie să reţinem însă din afirmaţiile executanţilor, fie şi lăutari bătrîni sau tineri, cît şi din indicarea ,,tonului'', făcută în momentul culegerii [12] — atît în denumirea germană cît şi în cea românească — este faptul că denumirea dată de către lăutar se referă la sunetul central al melodiei şi nu la vreo noţiune conştientă de mod.

Mai ţinem să specificăm că la analiza scărilor şi a modurilor întîlnite în muzica de joc a trebuit să se ţină seama de faptul că *fiecare frază muzicală* [13] *reprezintă în structura compoziţională a formei o entitate cu caracter independent*. Însuşi executantul face această delimitare, atribuind fiecărei ,,părţi'' (fraze) a melodiei un ,,ton'' deosebit. De aceea, analiza muzicală a fost realizată pe fraze muzicale, fiecăreia dintre fraze extrăgîndu-i-se scara respectivă. Astfel s-au putut observa şi procesele modulatorii.

★

III. Modulaţia (sau trecerea dintr-un ton în altul) de asemenea nu se petrece la întîmplare. Ea pare să reprezinte o lege estetică cristalizată de-a lungul timpului şi cu anume preferinţe. Putem observa preferinţe pentru : a) modulaţii în modul relativ (de obicei : Do-la, Re-si, sol-mi ;

---

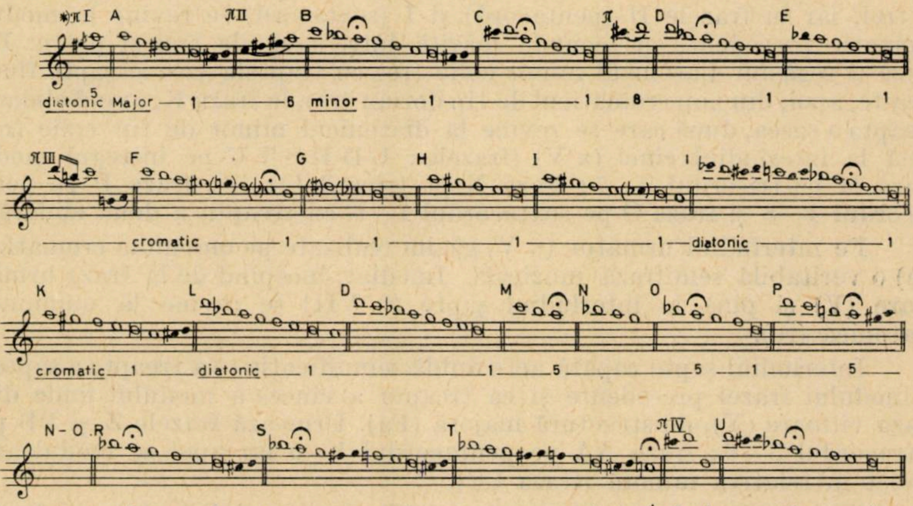
[11] Alex. Cercel, 79 ani, din Cîmpulung (Muscel-Argeş), XII, 1962.

[12] Procedeu foarte bun şi necesar, mai ales în momentul transcrierii muzicale, pentru fixarea înălţimii raportată la corzile libere.

[13] Sub termenul de frază muzicală se înţelege o parte din joc, de obicei pe şase sau opt măsuri.

Fa-re şi invers); b) modulaţii în modul omonim (de obicei re-Re; Sol-sol şi invers); c) modulaţie la dominantă (de obicei Fa-Do; Sol-re; Do-Sol) şi faza cea mai evoluată — caracteristică pentru jocurile de formă liberă (de o anumită structură), din Muscel, — modulaţia cuprinsă într-o melodie de mai largă amploare aşa cum se poate observa din exemplul alăturat (tabelul IV) — ce reprezintă analiza modală a unei astfel de melodii, — avînd 43 de fraze muzicale, printre care 27 de fraze diferite.

TABEL IV


πI A πII B C π D E
diatonic Major 1 5 minor 1 1 8 1 1
πIII F G H I
cromatic 1 1 1 1 diatonic 1
K L D M N O P
cromatic 1 diatonic 1 1 5 5 1 5
N-O R S T πIV U
5 1 1 1 8 1 5 1
πV V B πVI W X
cromatic 1 diatonic 1 5 1 8 8 5 1
W X πVII Y Z Y πVIII
8 5 Major 5 1 4 4 1 5
AA Z Y BB CC BB
4 1 minor 3 1
DD πIX R EE πX F H
1 1 1 1 VII cromatic 1 1

Supunînd acest exemplu interpretării modale, găsim o seamă de aspecte cunoscute. Ca preambul, un interludiu pe cvinta scării premodale pentacordice de tip major (Re) ce se desfăşoară pe fraza A. Se revine la interludiul precedent pentru a se trece de astă dată în fraza B, în modul de tip eolic (re), care persistă pînă la interludiul al treilea (CD) (π III), ce se petrece pe treapta a şaptea. Aci, micile broderii nu apar întîmplător, ci transformă secunda mică a vechiului mod eolic, în secunda mare, element caracteristic noului mod cromatic de tip dorian (re), obţinut prin transpunerea la omonimă.

În tetracordul frazei G, secunda mărită apare între treptele doi şi trei, iar în frazele H (pentacord) şi I (sextacord) se revine la modul cromatic precedent, cu secunda mărită între treptele trei şi patru. La fraza J regăsim diatonicul minor eolic (re) cu treptele şase şi şapte fluctuante, apoi, din nou cromaticul de tip dorian (re), în fraza K, avînd elidată treapta a şasea, după care se revine la diatonicul minor de tip eolic (re) pînă la interludiul cinci (π V) (frazele : L D R S T U pe întregul mod ; fraza M pe tricordul 5—7 ; fraza N pe tricordul 4—6 ; fraza P pe pentacordul 4—8 şi fraza O pe sextacordul 1—6 cu treapta a doua elidată).

Pe interludiul următor (π V) găsim realizate pe omonima cromatică (re) o veritabilă semifrază muzicală. Imediat, începînd de la fraza următoare (V) şi pînă la interludiul şapte (π VII) se revine la omonima diatonică (re).

Interludiul şapte capătă aci o dublă semnificaţie : ca treapta a şaptea a modului frazei precedente şi ca treapta a cincea a modului ionic din fraza viitoare (Y), de structură majoră (Fa). Urmează frazele Z şi BB pe tetracordul 3—6 ; fraza AA pe pentacordul 1—5 iar apoi se modulează direct în relativa minoră (fraza CC).

De fapt, încă de la repetarea frazei BB, tetracordul 3—6 cu cadenţa pe treapta a şasea reprezintă o pregătire pentru modul declarat în fraza următoare. Se continuă apoi în eolic, pînă la interludiul zece (π X). Acesta nu este decît o variantă a interludiului doi şi modulează către omonima cromatică în cîteva fraze variante (F şi H), după care melodia se încheie, deşi ar mai fi putut continua după procedeele cunoscute încă mult timp.

Procedeele de modulaţie sînt şi ele diferite. Se poate trece direct sau „drept'' în limbajul bătrînilor instrumentişti, care se pare că nu cunoşteau alt procedeu [14].

La melodiile de formă liberă amplă frazele în care fantezia creatoare a lăutarului participă din plin şi în care întîlnim frecvent, după cum am văzut, procedeul modulaţiilor, trecerea modulatorie de la un grup de fraze muzicale la altul are loc prin mici interludii obţinute de ţinerea unui sunet pe mai multe măsuri [15], simplu sau înflorit, sau de scurte pasaje, — fragmente de fraze muzicale, — avînd acelaşi rol. Aceste interludii se realizează, în cele mai multe cazuri, pe sunetul prim (fundamental) al frazei următoare, care îndeplineşte şi o funcţionalitate principală, prin înrudiri structurale cu fraza precedentă, prezentînd de obicei treptele III, VI, V ale modului precedent şi respectiv treptele I, III sau V ale noului mod.

---

[14] De altfel, în trecut muzica dansurilor populare nu avea o desfăşurare melodică atît de bogată, cuprinzînd de obicei două fraze (părţi) muzicale.

[15] De obicei 2-3-4-6 măsuri, pentru a nu contrazice coregrafia jocului respectiv.

Analiza amănunţită a modurilor şi a procedeelor de modulaţie existente astăzi în muzica dansurilor din Muscel ne descoperă că toate aceste fenomene, aparent simple, se prezintă în realitate într-o mare diversitate de aspecte, prin : treptele muzicale fluctuante, inflexiunile cromatice sau diatonice, funcţionalitatea treptelor principale, pasajele de trecere şi în special modulaţiile propriu-zise ne fac să întrezărim întregul proces de evoluţie şi creaţie, în plină frămîntare.

Dacă putem vorbi despre gîndirea muzicală empirică a executantului instrumentist, aceasta din punctul de vedere al teoriei culte, totuşi din urmărirea metodică a concepţiei lui muzicale s-au putut observa şi consemna, în parte, acele legi nescrise dar simţite din generaţie în generaţie, transmise prin undele tradiţiei, ca adevărate norme de creaţie artistică.

În ceea ce priveşte noţiunea de mod în concepţia executantului, mai ţinem să adăugăm că din rezultatele chestionărilor s-a realizat o anume conştiinţă vagă a unor diferenţe modale, cu caracterul lor expresiv diferit, neavînd vreun nume care să le desemneze, sesizate însă aşa cum am arătat mai înainte, pe cale empirică, şi concretizate numai prin diferite melodii sau grupuri de melodii.

În concluzie, mai putem adăuga ca un rezultat al cercetărilor efectuate pînă în prezent desprinderea, în afara metodelor prezentate în prima parte, şi a cîtorva principii metodologice de culegere şi studiere a muzicii de dans :

1) principiul analizării fenomenelor în evoluţia lor ;

2) principiul cercetării concepţiei muzicale a executantului (instrumentist) ;

3) principiul cercetării complexe a unui stadiu mai vechi al unui fenomen folcloric actual, prin lărgirea investigaţiilor asupra unor alte fenomene folclorice, adiacente sau numai tangenţiale, aparent deosebite, investigaţii determinante pentru rezolvarea problemei respective ;

4) principiul corelării rezultatelor cercetării mai multor fenomene folclorice în vederea obţinerii unui singur rezultat.

Lucrarea de faţă a căutat să prezinte principii metodologice şi metodele folosite în culegerea şi studierea muzicii jocurilor din Muscel, împreună cu cîteva dintre rezultatele aplicării lor. S-ar putea ca aceste încercări metodologice să-şi găsească utilitatea şi în alte domenii de cercetare folclorică, acolo unde necesitatea o va cere.

METHODOLOGICAL PROBLEMS IN THE COLLECTION AND STUDY OF THE MUSIC OF POPULAR DANCES IN THE REGION OF MUSCEL

(METHODICAL APPLICATION, SOME RESULTS AND METHODOLOGICAL PRINCIPLES)

The music of the dances in the region of Muscel appears today as a result of a folklore complex in which tradition has armoniously found its place in a stage of existence much developed in comparison with other regions of the country. The multitude of the problems followed in the research of musical material, such as the problem of the continuation of the tradition, the evolution of choreographic music and of the popular instruments, problems of technique and specific popular instrumental interpretation, the musical conception of the instrumentists, the different systems of rhythmical, modal and armonic arrangement, etc. necessitated systematic researches which consisted in direct observation and questionning.

This study presents several methodological procedures applied to the examination of only three of the main problems :

I. The phenomenon of the continuation of tradition and its evolution referred to the existence of the musical instruments and the technique of mastering them;

II. Aspects regarding modal musical conception of the instrumentist ;

III. Various modulation techniques.

I. In the repertory of newer musical instruments we can remark some melodic reminiscences of an earlier stage (certain musical formulae, form elements, imitation of special sonorities), which were preserved — through the continuity of the musical repertory — from older instruments, such as the flute and the bagpipe. The assimilation of instrumental music was empiric, the pupil had to copy the pure practical indications of the teacher, many times singing together.

II. After carrying out some experimentations the following conclusions were drawn : a) the inexistence of the denomination of musical sounds in the musical conception of the older generations ; b) the denomination of only the strings of the instrument ; c) the criterion of musical memorization consists in memorizing various musical sounds from the beginning, on a certain string and using a certain fingering of the instrument. In this way the modal conception appears strictly dependent on the development of the melody and does not depend on the notion of a certain tonality.

III. The existence of a "modal constancy" in the group of variants of a melody (table II) was also observed. Although the instrumentists were from different places, all the variants presented the same modal structure, many times reproduced also by musical transposing.

For the archaic instruments — flute and bagpipe — the decisive influence of the musical scale construction on the possibilities of modal execution (table III) was noticed. All the instrumentists prefer certain modes partially because of easiness in handling the instrument, but also due to the using in a great measure of the modes characteristic to the respective region. The same phenomenon is found also at different techniques of modulation (table IV).

It is shown that the so-called empiric musical thought of the popular instrumentist follows unwritten laws, transmitted through the waves of tradition from generation to generation as veritable norms of artistic creation.

In conclusion, several methodological principles of gathering and studying which guided the folklore research are presented :

1) The principle of analyzing the phenomena in their evolution.

2) The principle of investigating the instrumentist's musical conception.

3) The principle of the complex research of an older stage of a folklore phenomenon by extending the investigations to other adjacent or only tangential folklore phenomena, apparently differing, but decisive for solving the respective problem.

4) The principle of correlating the results of studying several folklore phenomena in view of obtaining one result.

Both the investigation methods and the exposed principles may be also extended to the studying of other folklore phenomena.

ELEMENTE EXPRESIVE ÎN TEXTELE DE JOC

ANDREI BUCŞAN
Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

8—II—1965

Printre genurile mai puţin studiate ale literaturii populare se numără şi textele de joc. Fără a încerca să epuizăm problematica atît de vastă pe care ne-o oferă cercetarea acestora, să ne oprim asupra cîtorva aspecte, a căror abordare ne va înlesni o cunoaştere mai sistematică a acestui subiect.

Prin texte de joc se înţeleg în general strigăturile. Acestea au desigur o răspîndire mai generală şi o circulaţie mai intensă ; în plus, ele constituie o categorie literară specifică folclorului românesc. Este însă necesar să căpătăm o vedere de ansamblu asupra conţinutului întregului gen, pentru a-i intui mai bine funcţia pe care o îndeplineşte, în corelaţie cu dansul. Fireşte, textul trăieşte şi independent de joc [1], după cum acesta poate trăi şi fără text. Acolo însă unde faptele coexistă, ele sînt strîns legate : funcţional, ele se îmbină formînd un fenomen folcloric unitar, iar ca expresivitate ele se întrepătrund, se influenţează şi se ilustrează reciproc [2].

Să schiţăm în cîteva cuvinte diferitele forme în care se realizează această îmbinare, pentru a putea stabili ulterior şi diversele moduri de corelaţie.

a) O primă formă este reprezentată de *textele strigate* pe figurile şi melodia jocului. Sînt clasicele *strigături*, de care am vorbit. Cunoscute în toată ţara, ele sînt însă astăzi în dispariţie în Banat şi în cea mai mare parte a Olteniei şi Munteniei, prezentînd în schimb o deosebită vitalitate şi varietate de expresie în Ardealul de sud şi Moldova de nord.

b) În Ardealul de nord-vest (Bihor, Oaş) întîlnim o formă asemănătoare cu precedenta, diferind numai prin modul de exprimare : strigăturile sînt semi-cîntate de jucători, ca un acompaniament al melodiei ceteraşului, ceea ce creează desigur o altă ambianţă expresivă.

---

[1] Aceleaşi versuri folosite la joc se pot auzi şi ca strigături la nuntă la masa mare, la petreceri, la diverse rituale etc.

[2] De asemenea şi cu melodia jocului.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 5, p. 519–527, Bucureşti, 1965

c) În unele părţi ale Olteniei şi Munteniei de nord, lăutarul execută *vocal*, în timpul jocului, diferite texte curente, de obicei cîntece propriu-zise, bineînţeles pe ritmul impus de paşii jucătorilor.

d) În partea centrală a Ardealului — pe valea Tîrnavelor, precum şi, sporadic, la unele jocuri din alte zone ale ţării, se întîlnesc textele cîntate de jucători pe toată durata jocului, cu sau fără acompaniament muzical [3].

e) Un singur exemplu a fost cules în Cîmpia Munteniei, în care jucătorul execută jocul ritual (de Anul Nou) *Moşul de Turcă* pe ritmul textului de pluguşor recitat de ceilalţi urători.

f) Tot un singur exemplu, dar mult mai răspîndit, ni-l oferă jocul distractiv ciobănesc *Căţeaua*, întîlnit în diferite forme în mai multe puncte ale lanţului carpatic (Topliţa, Breţcu, Muscel, Mărginimea Sibiului) ; la acest joc, participanţii se opresc brusc şi conducătorul recită un text grotesc, (fiecare vers fiind repetat de ceilalţi) după care se execută unele figuri comice.

Ultimele două forme par să reprezinte un stadiu mai vechi, după cum arată atît răspîndirea lor redusă cît şi conţinutul lor, cum se va vedea.

Din acest punct de vedere, textele de joc cunosc de asemenea o mare diversitate. După felul în care ele însoţesc, obligatoriu sau nu, diferite manifestări coregrafice, le putem împărţi în două categorii principale :

1) *Textele comune*, pe care le-am numit astfel pentru a arăta că ele se pot folosi la orice joc, precum şi la alte prilejuri, în contingenţă cu alte genuri folclorice [4]. După conţinut, ele prezintă o gamă foarte variată, de la sentimentul erotic pînă la revoltă, într-o formulare uneori abia schiţată în 2—3 versuri, alteori atingînd amploarea şi aspectul închegat al cîntecului propriu-zis.

Studiul literar al acestor texte ne-ar duce prea departe, întrucît pentru moment ne interesează mai mult fenomenele de interferenţă. De aceea, vom menţiona prezenţa aproape exclusivă a textelor *comune* în formele de îmbinare *b*, *c*, *d*, (vezi mai sus : textele semicîntate, cîntate de lăutar sau de jucători) ; ele sînt de asemenea în majoritate în cadrul formei *a* (strigături propriu-zise).

2) *Textele speciale* sînt legate numai de anumite jocuri, după cum o cere conţinutul acestora. Astfel, întîlnim texte rituale, ceremoniale sau distractive la diverse jocuri cu această funcţie. Puţinele exemple pe care le-am depistat pentru formele *e* şi *f* cunosc numai asemenea texte ; întîlnim ici şi colo excepţii la formele *b*, *c*, *d*. O categorie importantă de texte speciale apare însă frecvent, în cadrul formei *a*, legată de anumite jocuri de virtuozitate ; sînt ceea ce se desemnează de obicei prin denumirea de *strigături de comandă*. Termenul este incomplet, deoarece în această categorie se includ, în afară de comenzile propriu-zise, şi alte elemente, de ex. : numărători (asemănătoare cu cele de la jocurile de copii), referiri la numele jocului, îndemnuri la joc, descrierea manierei de a juca, versuri de completare la comenzi etc. Este, fără îndoială, categoria cea mai strîns legată de joc.

---

[3] Unele din acestea sînt rituale (colinde etc.)

[4] Vezi mai sus, nota 1.

Un alt aspect care ne interesează la aceste texte este *succesiunea* lor în cadrul desfășurării aceluiași joc. În cele mai multe cazuri, aceasta este, firește, liberă ; jucătorii le rostesc sau le cîntă fără vreo ordine anumită, ci după dispoziția lor momentană. Există însă, rar, și cazul unei arhitectonici foarte precise : textul începe cu o introducere în care se fac referiri la numele jocului, sau se cheamă lumea la joc ; se continuă cu comenzi, completări, numărători etc., între care se pot intercala texte comune (deci indiferente față de mersul jocului) ; ultima comandă poate constitui încheierea jocului, mai ales cînd se dictează încetarea lui. Iată deci că avem aici de-a face cu o formă închegată din punct de vedere al construcției literare, care iese cu atît mai mult în evidență cu cît numărul de versuri este mai mare (uneori 60—80 și mai multe, ceea ce amintește de întinderea baladelor și a colindelor).

Cu privire la metrica textelor de joc se pot extrage cîteva observații principale care se pot rezuma astfel :

a) Versurile cuprind în general 7 sau 8 silabe. Excepție fac unele texte de colindă dansată, care numără 5 sau 6 silabe.

b) Silabele sînt egale, în afară de finala versurilor catalectice, care apare dublată ; excepție formează și versurile care însoțesc dansurile cu măsuri ternare sau asimetrice (3/4, 7/16 etc.), de ex :

— — —́ ⏑ — — —̋ ⏑
Foa-ie ver-de bob de lin-te

precum și unele versuri de la dansul comic *Cățeaua*.

c) Fiecare vers se axează în general pe întinderea a două măsuri muzicale sau coregrafice ale jocului respectiv. Cu toate acestea, întîlnim uneori depășirea acestui chenar metric prin lungirea expresivă a ultimei silabe :

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ —
I-ascultați cu toți la mine e e e

sau prin adăugarea unui refren.

d) După cum am văzut, silabele nu se disting (ca în tot sistemul nostru lingvistic de altfel) prin cantitate. Diferențierea se face prin *accent*, care are de asemenea un rol expresiv, el putînd sublinia anumite momente ale jocului. De obicei el este trohaic : ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ —́ ; adeseori însă întîlnim un accent iambic : ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ —́, ceea ce pare să corespundă desfășurării unor figuri de virtuozitate, cu pașii în contratimp, în care caz se poate presupune propagarea efortului muscular asupra emisiunii vocale. Există și forme intermediare : ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ etc.

e) În sfîrșit, se poate observa că versurile se succed la intervale inegale, uneori fără pauze, alteori cu pauze de 1, 2 sau mai multe măsuri.

Această libertate a succesiunii creează de multe ori un decalaj faţă de fazele jocului şi frazele muzicale. Suprapunerea celor 3 elemente devine astfel poliritmică [5], ceea ce realizează desigur o expresivitate aparte.

Un ultim aspect al textelor de joc pe care trebuie să-l amintim este acela al *formei de execuţie*. Aceasta poate fi : *monologată*, cînd strigă (sau cîntă) un singur ins ; *dialogată*, cînd versul al doilea este totdeauna formulat de unul sau mai mulţi jucători ; *antifonică*, cînd mai mulţi jucători reiau versul rostit de primul (e o formă mai rară şi, pare-se, mai veche) ; *omofonică*, cînd mai mulţi jucători rostesc simultan toate versurile.

La acelaşi capitol menţionăm şi intonaţia diversă pe care o pot avea versurile şi cuvintele şi care denotă o participare afectivă mai mult sau mai puţin puternică din partea jucătorului. Deşi aceste elemente par oarecum laterale problematicii noastre, ele îşi au totuşi importanţa lor, ca factor determinant al atmosferei faptului folcloric.

Am văzut pe rînd diversele aspecte ale textelor de joc, luate în corelaţie cu jocul însuşi. Examinînd forma de manifestare, conţinutul, succesiunea metrico-ritmică şi modul de execuţie al acestora am constatat de fiecare dată existenţa mai multor categorii de expresie, amintind uneori — sumar — şi de posibilităţile lor expresive. Ne rămîne să ne convingem dacă din toate aceste aspecte se degajă, fie ca o rezultantă a lor, fie ca o trăsătură independentă, un caracter expresiv unitar al textului de joc, luat ca factor ilustrativ al momentului respectiv şi al caracterului jocului. Să pornim deci de la acesta din urmă pentru a reconstitui anumite corespondenţe în textul adiacent.

1) Cele mai numeroase jocuri din ţara noastră se joacă de către băieţi şi fete împreună, fie în perechi, fie în grupuri mari mixte, funcţia lor fiind aceea de a apropia pe tineri, ajutîndu-i să se cunoască mai bine în vederea căsătoriei. S-ar putea spune că ele au un caracter *liric*.

La aceste jocuri, textele sînt în special strigate, dar şi semicîntate sau cîntate (după regiune). Conţinutul lor este predominant *comun*, extrem de variat în exprimarea sentimentelor, şi de cele mai multe ori într-o formă poetică închegată, constituind piese de o ridicată valoare literară. Succesiunea lor este liberă, rezumîndu-se pe inspiraţia individuală care improvizează sau adoptă texte vechi adecvate momentului. Accentul în general trohaic sau intermediar. Predomină forma de execuţie monologată, ceea ce pare normal în cazul succesiunii libere, dar nu sînt excluse celelalte forme ; intonaţia glumeaţă, sarcastică, duioasă etc., ilustrează şi subliniază adesea conţinutul textului.

2) Alte jocuri sînt de o execuţie mai dificilă şi de aceea le joacă mai mult bărbaţii, ca exhibiţie ; ele au un caracter de virtuozitate.

Nu toate aceste jocuri posedă texte proprii ; totuşi, cînd există, ele fac parte din categoria strigăturilor. Conţinutul lor este în mare măsură *special* jocului respectiv, cuprinzînd comenzi, numărători etc. Fiind strîns legate de desfăşurarea jocului în diversele lui faze, textele sînt într-o succesiune care poate alterna de la o relativă mobilitate la o ordine precisă. Se întîlneşte frecvent ritmul iambic. Predomină execuţia dialogată sau antifonică, intonaţia alternînd de la modul încordat la modul relaxat, tot după desfăşurarea jocului.

---

[5] Este un fenomen foarte puternic reprezentat în folclorul românesc. El se dato ează însă în primul rînd varietăţii ritmice a paşilor şi melodiei.

3) În număr mult mai mic se întîlnesc anumite jocuri cu caracter *distractiv-comic*, jucate numai la petreceri ; acestea dau loc la manifestări variate, mergînd pînă la reprezentări foarte crude.

Textele, în general strigate [6], au un conţinut *special*, întotdeauna legat de tema jocului şi exprimat ca şi acesta într-o formă veselă, grotescă sau brutală. Succesiunea lor este mobilă. Ritmic, nu avem particularităţi de remarcat. Execuţia este mai mult monologată (dar am întîlnit şi antifonia), cu o intonaţie indicînd mai mult seriozitatea comică.

4) Este mai greu astăzi să ne dăm seama de ceea ce este specific textului jocurilor cu caracter *ritual-ceremonial*, deoarece acestea, puţine la număr, se prezintă mai mult ca relicve, cu trăsăturile vechi în bună parte pierdute sau atenuate. Astfel, la unele jocuri de acest fel, textul a dispărut aproape complet, sau s-a redus la unele formule greu de înţeles. El există totuşi în destule exemple, dar în forme de exprimare foarte variate, astfel că nu se poate vorbi de o trăsătură generală. Conţinutul este însă totdeauna adecvat jocului respectiv. Succesiunea versurilor poate fi mobilă sau fixă (în cazul unei colinde sau a altui text ocazional), dar în orice caz se prezintă destul de stabilă. Din punct de vedere metrico-ritmic întîlnim o concordanţă absolută cu paşii jocului, dar de data aceasta se pare că textul ar fi determinant. Execuţia este mai mult omofonică sau antifonică ; intonaţia neutră.

Pentru a ilustra mai bine cele de mai sus, dăm în continuare cîteva exemple de texte folosite la diversele categorii de jocuri amintite. Am căutat, fireşte, exemplele cele mai convingătoare, este însă limpede că de multe ori piesele folclorice prezintă încrucişări sau pierderi de elemente. Astfel, texte lirice pot circula şi la jocurile rituale sau invers ; de asemenea, ele pot să dispară în întregime, aşa cum se întîmplă în multe părţi ale ţării etc. Cercetarea noastră a urmărit însă în special cazuri cu elementele vechi, bine conservate.

1. *Texte cîntate la jocuri de fete* (Căpîlna, raionul Tîrnăveni).

Se formează un cerc mare de fete care se ţin de mînă şi execută unul după altul jocurile : *Purtata*, *Drîmbolicul* şi *Bătuta*. Textul este cîntat omofonic de fete. Succesiune liberă, accent trohaic.

Din versuri, ca şi din mişcările domoale în tempo rar ale jucătoarelor, se degajează o atmosferă plină de lirism.

Texte cîntate la jocurile de fete (Căpîlna)

Suire-aş cărarea-n gruiu
Dar n-am pentru cin-să suiu,
C-am un bădiţ tinerelu
N-aş sui eu pentru elu ;
Tinerel ca lujeru,
Şi mi-i drag ca sufletu ;
Şi ca lujeru din vie
Drag la toate ca şi mie.

Nu gîndi badeo c-am plînsu
Cînd am auzit ce-ai zîsu,
Că mi-ai zis că nu-s frumoasă
Să mă bag în viţa voastră.
Viţa voastră-i viţă mare
Niciodată struguri n-are,
Dar a noastră-i mai de rîndu
Cu struguri pănă-n pămîntu.

---

[6] Dar şi cîntate sau recitate în anumite cazuri.

Copiliţă cu năframă
Nu-i đa gura la cătană
Căci cătana-i poamă đulce
Te sărută şi se đuce,
Căci cătana-i poamă acră
Te sărută ş-apoi pleacă.

Iubeşte-mă măi băđiţă
Pe mine pe-o copiliţă,
Iubeşte-mă badeo dragă
Pe mine pe-o foaie fragă

De m-ar fi făcut maica,
De m-ar fi făcut frumoasă
N-ar fi fete mînioase,
Dar m-o făcut ocheşea
Multe nu mă pot veđea,
Ocheşea şi negricioasă
Multe fete-s mînioase,
Nu-s frumoasă nici n-am fost
Mulţi ficiori din minte-am scos.

Poţi fi bađeo ca bradu
Dacă nu ţi-i bun capu,
Poţi fi đe la brad în sus
Dacă n-ai minte đe-ajuns.

Badeo spiculeţ đe grîu,
Mult am vrut să nu te ştiu,
Dar de cînđ te ştiu pe tine
Nu-mi trebue altu-n lume,
Numai tu băđiţă tu
Altu-n lume nu şi nu.

2. *Strigături la jocul bărbătesc de virtuozitate: Danţul* (Răşinari, raion Sibiu).

Semicerc bărbătesc de umeri, cu multe figuri comandate de conducătorul din dreapta, căruia i se răspunde antifonic sau în dialog. Succesiune fixă a comenzilor, între care însă se pot intercala şi texte lirice comune. Accent mai mult iambic. Între versuri există o pauză de o măsură. Jocul începe lin, apoi îşi accentuează ritmul şi se încheie viguros. Textul urmăreşte precis desfăşurarea jocului : introducerea constituie un îndemn pentru strîngerea jucătorilor ; se trece apoi la comenzi, între care se pot intercala diferite versuri de completare, al căror rol expresiv e foarte puternic ; în final se accentuează intensitatea ; jocul se opreşte brusc, milităreşte, la ultimul vers [7].

Hai la Danţu măi băieţi
Care vreţi care puteţi
Care nu, nu vă prinđeţi
Că đe mine rămîneţi.
Nu vă uitaţi Danţului
Ca mîţa cîrnaţului
Ci vă uitaţi jocului,
Ca mîţa cotocului.

Jucaţi care cum puteţi
Ruşine să nu aveţi,
Că ruşinea nu-i a mea
Ci-i a lelii đe colea.
Sînt băieţi din multe sate
Şi joacă care cum poate,
Sînt băieţi de pe cîmpie
Şi joacă care cum ştie.
Sus pe brîu şi pe curea
Şi pe cingătoarea mea.
Ascultaţi băieţi la mine
Să vă spui eu Danţu bine
Să nu păţim vreo ruşine.

Foaie verde đeđeţică,
Sus pe loc cu mărunţică,
Sus, sus, sus, că verze nu-s,

---

[7] Aceste strigături, cu mici diferenţe, au apărut şi în : V. Păcală, *Monografia comunei Răşinari* (1915). Ele au fost culese din nou de autorul acestor rînduri în 1963, deci după aproape 50 de ani, ceea ce demonstrează permanenţa legăturii dintre text şi jocul respectiv, care dăinuie şi el.

Că le-o pus bătrîna sus,
Şi le-o pus după cuptor
Şi-o pus mîţa păzitor,
Mîţu mîncă verzele
Baba-şi linge deştele.

Foaie verde ca aluna,
La călcîi cu cîte una,
Cîte una la nebuna
Că-mi face din drum cu mîna
Să mă duc să-i scarmăn lîna,
Dracu n-are ce lucra
Lîna i-o va scărmăna.

Foaie verde de pe rouă
La călcîi cu cîte două
Două, două cu-amîndouă
Că se-nnoură şi plouă.

Foaie verde de gutîi
La călcîi cu cîte trei.

Numa, numa din picioare
Ca moara din răşchitoare
Numa, numa din călcîie
Ca moara din căpătîie,
Numai din călcîie fac
Şi iubesc pe cin mi-e drag
Iubesc fete şi neveste
O sută şi cincisprezece
Şi-o fată de protopop
Care ţine Danţu-n loc.

Şi iar verde foi de nucă
Să-i dăm drumu să se ducă.
Şi iar verde salbă mare
Să-i dăm drumu şi mai tare.

Şi iar verde ca aluna
La pămînt cu cîte una,
Încă una tot aşa
Să nu ne rîdă lumea.

Şi iar verde fîn cu rouă
La pămînt cu cîte două.
Şi iar verde de gutîi
La pămînt cu cîte trei.

De la trei şi păn-la patru
C-o mîncat lupu mînzatu
Las-să-l mînce mînce-l dracu
Că fată Rujana altu.

Cîte cinci că n-am opinci
Că le-am rupt jucînd aici.
De la cinci şi pîn-la şase
Nevăstuţa spală vase.

Cîte şapte la papuc,
Mi-o vent vremea să mă duc
Să pui mîinile la plug

Cîte opt că n-am cojoc
Şi porumbu nu s-a copt,
De va fi vreo toamnă bună
S-o coace noaptea pe lună,
De va fi vreo toamnă grea
Se va coace cînd va vrea.

De la opt şi pîn-la nouă
Găinuşa stă pe ouă,
Nu ştiu ouă ori cloceşte
Orice dracu mai păzeşte.

De la nouă pîn-la zece,
Căpăţîna de berbece
Bună cu coleşe rece.

Şi iar verde troscăţel
Aci-n loc şi măruntel.

Tot pe loc, pe loc, pe loc
Să v-arate neica joc,
Tot pe loc şi pe hodină
Ca dracu pe rogojină
Şi cocoşu pe găină.

Şi uşor, şi uşor
Ca să nu ne vătămăm
Că ştii iarna ce-i păţi
Din cenuşă nu-i ieşi
Tot acolo-i zgîmăi.

Uşurel şi uşureaua,
Să-i punem brîul şi şeaua;
Uşurel şi uşurica,
Să-i punem frîul şi chinga.

Foaie verde busuioc,
Hai s-o punem la mijloc,
La mijloc pară de foc,
Printre ele viorele
Să mă dau cu mîndra-n ele.

Şi iar verde troscăţel
Sus cu Danţu măranţel.

Şi iar verde solz de peşte
Hai s-o jucăm femeieşte,
Femeieşte cînd şi cînd
Să se ducă rumegînd,
Rumegînd la tată-său
Să-i dea strai şi lepedeu,
Lepedeu-i neţesut
Straiu-n piuă nebătut.

Şi iar verde iarbă mare
Să-i dăm drumul şi mai tare.

Şi iar verde cucuruz
Şi să punem Danţu sus,
Sus cu el şi să-i dăm drumu
Că s-o-nfierbîntat nebunu,
Şi nebunu cînd porneşte
Joacă de se prăpădeşte.

Şi iar verde foi din dos
Două sus, două pe jos.

Şi iar verde de gutîi
Sus, sus, sus cu cîte trei.

Şi iar verde foi de nuc
Hai s-o lăsăm în „ştelung"[8].

3. *Texte recitate la jocul comic-grotesc Căţeaua* (Dumbrava, raionul Topliţa).

Semicerc de bărbaţi care merg unul după altul ţinîndu-se de cămăşi. Din cînd în cînd conducătorul strigă : „Stai căţa", toţi se opresc şi recită, antifonic un text comic ; la comanda „Hai căţa" jocul porneşte iar. Strigăturile ilustrează desfăşurarea jocului.

Stai căţa !
O fost o căţa
Şi s-o dus la moara stricată,
Şi-o mîncat făina din covată
Hai căţa !

Stai căţa !
Dac-o mîncat făina din covată,
O venit moraru
Şi-a bătut căţaua
Hai căţa !

Stai căţa !
Dac-o bătut căţaua,
Căţaua o fugit,
Şi s-o întîlnit c-un cîine bălţat
Şi s-au înnodat
Uite-aşa !

(se aşază doi cîte doi spate în spate şi se prind cu mîinile printre picioare).

Hai căţa !
Stai căţa !
La nouă zile
S-a deznodat căţaua
Hai căţa !
Stai căţa !
După nouă săptămîni
O fătat căţaua
Nişte căţei
Aşa ca voi !
Cînd o crescut căţeii mari
O umplut lumea
Hai căţa !

(Toţi se împrăştie şi conducătorul caută să-i lovească pe ceilalţi cu o curea).

---

[8] Comanda militară germană „Stellung" [repaos].

4. *Texte cîntate de lăutar la jocul ceremonial de nuntă*: *Nuneasca* (Bughea de Sus, raion Muscel)

Hora mare de mînă, jucată de toţi nuntaşii în anumite momente ale nunţii. Succesiunea textelor este indiferentă, dar în general este cea de jos. Conţinutul lor este vădit legat de solemnitatea momentului.

Nuneasca

Bine-mi pare, nune mare,
Că ai tineri ca o floare,
Să-ţi trăiască, nune mare,
Finişorii dumitale.
Bine şede doi cu doi
Şi noi mîndro, d-amîndoi
Inelu bătut de-argint,
Amîndoi v-aţi potrivit
Şi la ochi şi la sprîncene
Şi la buze subţirele,
Şi la sfat, şi la purtat,
Şi la dulce sărutat,
Ce mai soare luminos,
Ce mai ginere frumos,
Ce mai lună luminoasă,
Ce mai mireasă frumoasă...

În expunerea de faţă am căutat să prezentăm pe scurt principalele categorii de elemente expresive ale textelor de joc, precum şi cele mai caracteristice forme de îmbinare ale acestora cu jocul însuşi, în realizarea expresivităţii artistice. Mulţimea şi diversitatea problemelor existente a făcut ca ele să fie abia schiţate în cadrul puţinelor rînduri de mai sus. Cercetarea lor însă ar merita să fie reluată punct cu punct de specialişti, deoarece ele se situează printre cele mai interesante aspecte ale creaţiei populare poetice. Sperăm că modesta noastră încercare va constitui un imbold în această privinţă.

MATERIALE

LUCRUL LEMNULUI ÎN AȘEZAREA FEUDALĂ TIMPURIE DE LA CAPIDAVA

RADU FLORESCU

Deși lemnul a jucat, probabil, un rol destul de important în viața așezărilor antice și medievale de pe teritoriul țării noastre, condițiile în care el s-a păstrat — sau mai bine zis datorită cărora nu s-a păstrat aproape de loc — nu au permis discutarea problemei prelucrării lui. Totuși unele descoperiri — destul de rare — justifică afirmația inițială[1]. Într-adevăr, știm că încă din neolitic lemnul a fost folosit în construcții și anume pentru scheletele locuințelor de suprafață. Nu există încă nici o lucrare în care să se analizeze tehnica utilizării lemnului în construcții, după cum lipsesc aproape total datele asupra utilizării lui în alte domenii — în sistemele de transmitere a forței ; cozi, mijloace de tracțiune etc., sau ca unealtă (plug) și armă (par sau suliță primitivă) — în comuna primitivă.

Se știe că în perioada dezvoltării statului dac lemnul era foarte mult utilizat în construcții. De asemenea, dogăria era foarte cunoscută și dezvoltată, așa cum atestă descoperirile din cadrul sistemului de aprovizionare cu apă de la Grădiștea Muncelului[2].

Mult mai slab cunoscută este epoca romană, din care nu se păstrează aproape nici un obiect de lemn[3]. Epoca migrațiilor este la fel de săracă în descoperiri de acest fel.

Pentru feudalismul timpuriu, problema utilizării lemnului devenea cu atît mai importantă cu cît aceasta este epoca formării poporului român, prin incorporarea elementului slav în fondul anterior autohton daco-ronman.

---

[1] I. Barnea, *Garvăn Dinogetia*, București, 1961, p. 44, care vorbește și de clădiri de lemn E. Comșa, *Despre tipurile de locuințe din cuprinsul așezării din sec. IX-XII de la Garvăn*, SCIV, X, 1959 ; 1, pp. 101—116.

C. Daicoviciu, *Așezările dacice din Munții Orăștiei*, Partea I-a, Studiul topografic al așezărilor, p. 24 și 32 ; I. Diaconu, *Săpăturile de la Păcuiul lui Soare*, MCA, VI, p. 664.

[2] C. Daicoviciu, *op. cit.*, loc. cit.

[3] Recentele cercetări au dus la descoperirea, în vecinătatea templului A, a unor obiecte de lemn (cf. D.M.Pippidi, G. Bordenache și V.Eftimie, în *Șantierul Histria*, MCA, VI, p. 269).

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 5, p. 529—536, București, 1965

Slavii cunoscuseră în regiunile lor de baștină o dezvoltată prelucrare a lemnului, atît de dezvoltată încît cultura slavă însăși este în mare parte o cultură a lemnului [4].

Descoperirile din această perioadă sînt însă destul de rare. La Dinogetia, descoperirea unei linguri ca și studiul tehnicii de folosire a lemnului în construcția bordeielor au contribuit la elucidarea parțială a problemei lucrului lemnului în acest timp [5]. De asemenea, recentele cercetări de la Păcuiul lui Soare au scos la iveală interesante unelte de lemnar [6].

În campania din vara anului 1959, cîteva descoperiri la Capidava au permis dezvoltarea acestei probleme ca și schițarea cîtorva concluzii pe care ne propunem să le prezentăm mai jos.

Ținem să subliniem de la început că studiul acestor descoperiri a întîmpinat dificultăți serioase, provenite din lipsa studiilor de paleobotanică privind epoca și regiunea din care provin, precum și din lipsa posibilității de a face analogie și determinări paleobotanice pe însăși obiectele descoperite.

Este necesar să menționăm că discutarea situației stratigrafice și cronologice a obiectelor descoperite va fi făcută cu alt prilej, într-un studiu consacrat numai stratigrafiei și cronologiei așezării tîrzii de la Capidava.

Primul obiect de lemn descoperit la Capidava în 1959 este un căuș (fig. 1). Lucrat din lemn moale, a avut secțiune orizontală, la origine

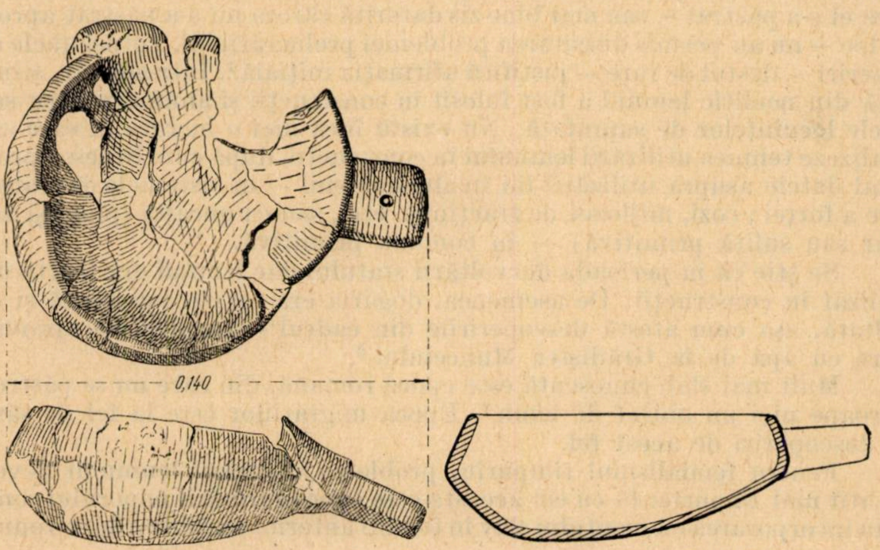


Fig. 1. — Căuș de lemn descoperit la Capidava.

---

[4] E. E. Blomkvist, *Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов* [Construcțiile țărănești ale rușilor, ucrainenilor și bielorușilor], în *Восточнославянский этнографический сборник* [Culegere de etnografie a slavilor de răsărit], Moscova, 1956, p. 5; cf. Iosef Kostrzewski, *Les origines de la civilisation polonaise*, Paris, 1949.

[5] I. Barnea, *op. cit.*, și E. Comșa, *op. cit.*

[6] P. Diaconu, *op. cit.*, și *Tratatul de istoria României*, București, 1961, vol. II.

aproximativ circulară, pereții scunzi, ușor înclinați spre interior, cu buza cu muchiile rotunjite. Secțiunea transversală este ușor asimetrică și anume, căușul este mai adînc spre partea opusă torții. Aceasta este dispusă orizontal, aproape pătrată, cu secțiunea transversală în pentagon turtit. Are o gaură în centru, probabil destinată să lase să treacă un fir de sfoară, cu ajutorul căruia să fie atîrnat. Lemnul este complet carbonizat ; datorită se pare unei arderi lente, din timpul incendiului care a distrus așezarea, vasul s-a deformat. El a fost descoperit în bordeiul cu nr. 91, databil în prima treime a secolului al XI-lea. În acest bordei, pe lîngă pereți, între cuptorul și vatra portativă descoperite aci, și între aceasta și limita de SE a bordeiului s-au descoperit mai multe vase întregi sau întregibile, uneori grupate (fig. 2). Un astfel de grup, format dintr-un vas în formă de borcan, spart în mai multe fragmente dar întregibil, dedesubtul căruia se afla o strachină întreagă, s-a descoperit în colțul de sud al bordeiului.

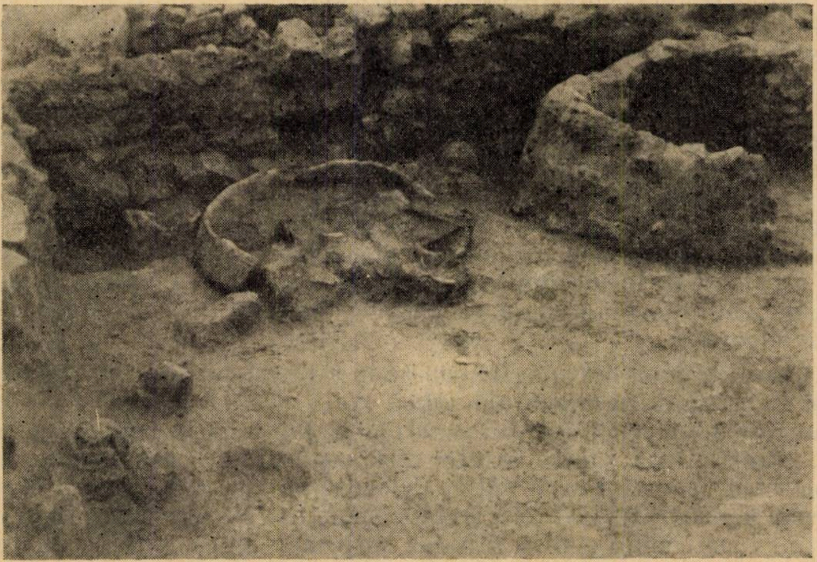


Fig. 2. — Bordeiul 91 din sectorul I, detaliu cu vasele în care s-a găsit căușul.

La demontarea lui, din umplutura dintre fragmentele borcanului au putut fi separate mai multe fragmente de lemn, evident, fasonat. Adunate, curățate și parafinate imediat, ele au putut fi asamblate, reconstituind astfel, aproape integral, căușul descris mai sus. Lipirea lor s-a făcut în cursul parafinării, prin juxtapunerea și apăsarea bucăților ce se întregeau reciproc, cîtă vreme parafina era încă în starea lichidă. Fiind ținute astfel pînă la răcirea parafinei, ele erau înglobate în masa formată din parafină. În cursul răcirii, cîtă vreme parafina era încă plastică, puteau fi constatate defectele de ajustare. După lipirea tuturor fragmentelor, părțile lipsă au fost completate numai atît cît permitea forma deformată a vasului, urmărindu-se, în primul rînd, consolidarea lui. În sfîrșit, după răcirea lui completă, prisosurile de parafină au fost îndepărtate cu vîrful briceagului, sub lupă, iar suprafața pereților a fost omogenizată prin netezirea cu o pană înmuiată în apă fierbinte.

Vasul astfel reconstituit are următoarele dimensiuni : diametrul gurii 10 cm, adîncimea maximă 4,3 cm, iar dimensiunile torții 2,8 ×2,8 ×1,5 cm. După aspectul suprafeței vasului, el pare să fi fost scobit și netezit cu cuțitul curbat spre vîrf. De altfel și forma cozii pare a fi generată tot de o asemenea tehnică, așa cum lucrează rudarii.

Asemenea forme — căușe — se întîlnesc și astăzi pe toată întinderea zonei de pădure și de silvo-stepă central europene. Ele sînt frecvente mai ales în regiunile cu păstorit dezvoltat. În schimb, nu se cunosc decît două descoperiri arheologice, ambele din Uniunea Sovietică, de la Novgorod, deci din zona împădurită. Prima este un căuș descoperit în cursul săpăturilor de la locuințe și se deosebește de cel de la Capidava atît prin forma cupei ovală alungită cît și prin coada lungă și supraînălțată[7]. El se înrudește astfel cu altă serie de forme, din care fac parte și lingurile și polonicele cu coadă lungă de lemn bine cunoscute, ca și caucurile întîlnite — la noi — în platforma olteană.

Cea de-a doua descoperire constă în șapte căușe plate, cu cupa circulară și cu coadă mică orizontală, adică exact de tipul celui de la Capidava. Ele au fost descoperite într-un sanctuar păgîn de la începutul sec. al XI-lea [8]. Numai două dintre aceste vase reprezintă o asemănare aproape completă cu exemplul în discuție. Celelalte variază din punctul de vedere al formei și decorului codiței. Trebuie spus însă că reproducerile și descrierile sînt insuficiente pentru a putea surprinde toate detaliile de formă și tehnică.

Apariția căușului descris mai sus la Capidava nu este de loc de neașteptat. Situată în imediata apropiere a zonei de silvo-stepă dobrogene și peste Dunăre de balta împădurită a Ialomiței, Capidava era o așezare în care păstoritul constituia o îndeletnicire foarte importantă [9]. Deci, atît situația ei geografică cît și ocupațiile păstorești ale locuitorilor constituiau condiții suficiente pentru apariția vaselor de lemn. Dacă ținem seama și de nivelul tehnic relativ scăzut al olăriei, din inventarul de forme din care lipseau tocmai cele care ar fi trebuit să servească la băut — căni, ceștiapariția unei vesele de lemn cu această destinație pare direct necesară.

În ceea ce privește însă originea tipului însuși de căuș lucrurile sînt mai puțin clare. De fapt, vasul în discuție este primul și singurul exemplar de acest fel descoperit la noi în țară. Asemănarea lui cu cele de la Novgorod îndeamnă să i se caute originea în lumea slavă de nord. Totuși, o serie de observații împiedică o atare atribuire categorică acestei lumi. Vasele de acest fel, de lemn, descoperite în această zonă, au de obicei alte caractere

---

[7] *Новгородская экспедиция* [Expediția de la Novgorod], K. S., XXII, p. 113—117, fig. 43 b.

[8] V. V. Sedov, *Языческая братчина д древнем Нобгороде* [Sanctuar păgîn în vechiul Novgorod], K. S., nr. 65, p. 138—141, fig 49,50.

[9] Gr. Florescu, R. Florescu, P. Diaconu, *Capidava*, București, 1958, vol. I, p. 22.

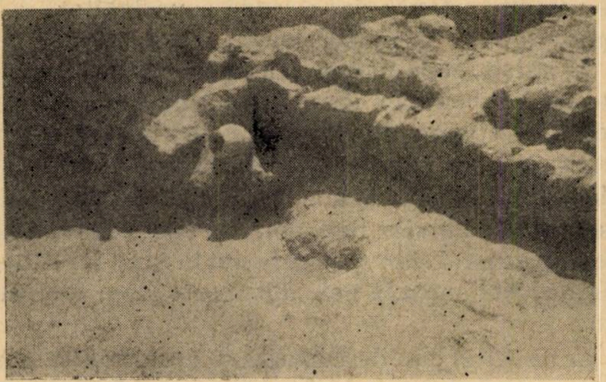


Fig. 3. — Bordeiul 63 din sectorul I, detaliu cu oala în care s-au găsit fuzaiolele și fusul.

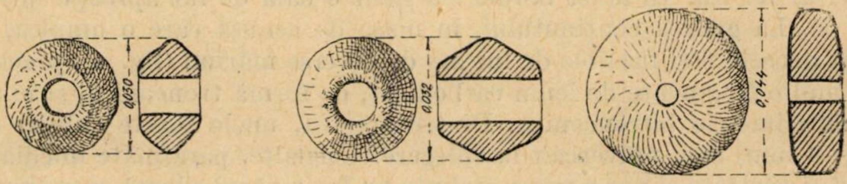


Fig. 4. — Fuzaiolele descoperite în oala din bordeiul 63, sectorul I

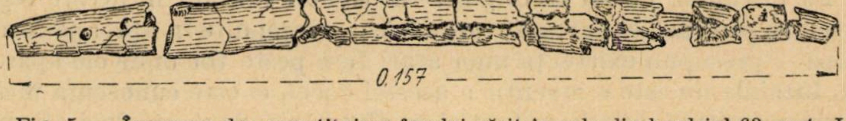


Fig. 5. — Încercare de reconstituirea fusului găsit în oala din bordeiul 63, sect. I.

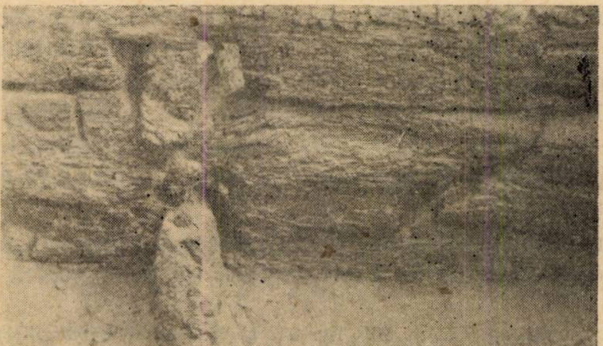


Fig. 6. — Colțul bordeiului 33, sect. I., cu cheotorile drepte.

între care cele mai importante sînt : coada supraînălțată și lungă și ornamentație bogată, adesea figurată, uneori pe motive clasice-entrelac-ul și palmeta [10]. În sfîrșit, zona în care lemnul a fost utilizat din belșug pentru confecționarea elementelor de cultură materială este întreaga zonă de pădure și de silvo-stepă a Europei centrale, în care sînt incluse și teritoriile de baștină ale unor popoare diferite, care din această cauză pot să fi avut multe elemente de cultură materială comune cu dacii.

Cum descoperirile de vase de lemn, din epocile premergătoare migrației slave, lipsesc în general și în special la noi în țară, iar din epocile posterioare aceste migrații, cel puțin la noi, sînt foarte rare, problema nu poate fi lesne elucidată.

Rămîne ca pe viitor noi descoperiri să decidă în ce măsură acest tip de vas de lemn este probabil o veche formă comună întregii zone împădurite a Europei Centrale.

A doua descoperire a fost făcută în bordeiul 63, databil în a doua treime a sec. al XI-lea. În acest bordei s-a găsit o oală de lut aproape întreagă (fig. 3). La golirea conținutului, în masa de cenușă care o umplea, s-au putut deosebi trei fuzaiole de lut ars de diverse mărimi (fig. 4), precum și mai multe fragmente de lemn carbonizat, de formă tronconică, și unul de formă asimetric bitronconică. Dintre acestea, unele foarte subțiri (d = = 2—4 mm) s-au pulverizat la culegere. Celelalte, parafinate imediat, au putut fi păstrate și par a proveni dintr-un fus a cărui siluetă aproximativă am încercat să o reconstituim în desenul alăturat (fig. 5). El seamănă cu exemplare similare descoperite de Wolin, Brenno și Gdansk [11]. Acest fapt nu înseamnă de fel că originea lui trebuie căutată în aceste regiuni. În vremea din care el datează, fuzaiolele — răspîndite în aproape întreaga Europă — presupun existența unor atari fuse peste tot unde ele apar. Mai mult, fuzaiola nu este o invenție a acestei epoci, ci este cunoscută încă din comuna primitivă, atît la noi cît și în alte părți. Se poate deci afirma, în concluzie, că fusul ca atare este o unealtă simplă a cărei formă, determinată de observarea elementară a unor legi fizice fundamentale, a fost aceeași în multe regiuni ale Europei, de-a lungul epocilor istorice.

Negreșit însă că cea mai interesantă descoperire de la Capidava din vara anului 1959 o constituie bordeiul nr. 33, datînd din a doua treime a sec. al XI-lea. Anume, căptușeala acestui bordei, făcută din lemn, era atît de bine păstrată încît permite observarea tehnicii în care fusese construită.

Încă din 1956, unele observații relevaseră existența unor bordeie cu pereți de lemn. Condițiile de păstrare însă nu permiseseră observații mai amănunţite. Chiar în cursul campaniei din 1959, înainte de descoperirea bordeiului nr. 33, se putuse observa că bordeiele nr. 92 şi nr. 40 au pereţii tot din elemente de lemn, care se încheie prin petrecerea capetelor. La bordeiul nr. 40 se putea observa şi crestătura dreaptă-perpendiculară pe sensul fibrei. Dar abia descoperirea acestui din urmă bordei a izbutit să clarifice problema. La acest bordei, la care s-a surprins foarte clar colţul de vest, s-a observat că fiecare perete era căptuşit cu trei dulapi ciopliţi cu barda dintr-o specie de stejar[12], laţi de 28 cm şi groşi de 8 cm. Fiecare dulap avea la capăt două crestături dreptunghiulare executate cu barda care dădeau extremităţii o formă specifică (fig. 6). Încheierea dulapilor se făcea prin angrenarea lor unul cu crestătura de jos în crestătura de sus a celuilalt. Este aşa-numita ,,cheotoare dreaptă'', bine cunoscută în construcţiile populare româneşti, deşi mai rară, deoarece este complicată şi cere o prelucrare mai avansată şi mai completă a lemnului, asigurînd, în schimb, pereţi mai drepţi, mai netezi şi mai etanşi [13].

---

[10] I. Kostrzewski, *op. cit.*, p. 508, fig. 248 și W. Hensel, *Słowiańszczyzna wczesno. Średniowieczna*, Varșovia, 1956, p. 213—215, fig. 180—184.

[11] Kostrzewski, *op. cit.*, p. 262, fig. 136 ; cf. Hensel, *op. cit.*, p. 223, fig. 194 și 224, fig. 196.

Originea acestei tehnici constituie o problemă cu atît mai dificilă cu cît apare la Capidava în ultima perioadă a aşezării, în cele mai vechi căptuşeala bordeielor fiind constituită din ziduri de piatră cu pămînt. De asemenea, tehnica construcţiei în lemn de la Capidava se deosebeşte sensibil de cea a construcţiilor în lemn de la Dinogetia [14]. Cu alte cuvinte, deşi adusă la Capidava din altă parte, ea nu se regăseşte în Dobrogea — cel puţin nu în descoperirile de pînă acum.

O influenţă sau un aport slav tîrziu, datînd de la începutul celei de-a doua treimi a sec. al XI-lea, sînt aproape excluse. Nu este cunoscută nici o mişcare dinspre teritoriile împădurite, aparţinînd slavilor nordici, spre Dobrogea, în această vreme. Iar migratorii turci din acest timp — pecenegii şi cumanii — veneau din stepă unde astfel de construcţii erau excluse. Pe de altă parte, constructorii în lemn din aceste teritorii — unde arhitectura în lemn era de altfel foarte dezvoltată — utilizează de predilecţie altă tehnică, căreia îi sînt proprii folosirea trunchiurilor de secţiune circulară sau a bîrnelor de secţiune pătrată, şi a îmbinărilor prin crestături numai pe o faţă a bîrnei sau trunchiului, cu profil rotund sau dreptunghiular.

De fapt, tehnica de îmbinare descoperită la Capidava este o veche tehnică românească destul de frecventă, mai ales în măsura în care construcţiile de lemn se dezvoltă, atît ca program cît şi ca tehnică [15].

Se poate pune deci problema dacă nu cumva această tehnică de construcţie în lemn e originară din Carpaţii româneşti şi a fost adusă la Capidava în cadrul procesului de transhumanţă, probabil pe drumul Ialomiţei, pe care aşezările cu cultură materială asemănătoare Capidavei sînt foarte frecvente.

---

[12] Analiză a I.P.R.O.C.I.L. comunicată cu nr. 12391 din 25 mai 1960.

[13] Paul H. Stahl, lucrare în ms., p. 10 şi 13—18.

[14] Vezi mai sus, nota 1 : E. Comşa, *op. cit.*

[15] P. H. Stahl, *op. cit.*, ca şi Kostrzewski, *op. cit.*, pass. şi Hensel, *op. cit.*

Descoperirile de fapte materiale legate de prelucrarea lemnului la Capidava sînt încă prea puţin numeroase. Totuşi starea de conservare precum şi valoarea obiectelor descoperite permit ridicarea anumitor probleme în lumina cărora să poată fi urmărite şi pe viitor descoperirile de acest fel, cu alte cuvinte permit trasarea unui cadru istoric, sărac încă, dar putînd fi utilizat ca ipoteză de lucru.

UN „CHESTIONAR ETNOGRAFIC" DIN ANUL 1789

ION DRĂGOESCU

În depistarea materialelor privind istoricul etnografiei româneşti, în arhivele Muzeului Brukenthal din Sibiu am aflat un „chestionar etnografic", necunoscut prin conţinutul şi forma lui, alcătuit în anul 1789 de către Mihail Brukenthal, profesor în învăţămîntul confesional şi funcţionar onorific al Muzeului.

Documentul este înregistrat sub nr. 115 şi cuprinde 3 pagini manuscrise, cu cerneală obişnuită, pe hîrtie de epocă, de producţie locală. Manuscrisul se păstrează în perfectă stare, este redactat în germana medievală şi reprezintă, de fapt, conceptul unei „scrisori-chestionar", adresată cărturarilor din districtul Sighişoara, pentru a se putea culege materiale referitoare la „prejudecăţile şi superstiţiile întîlnite la oameni de rînd", pentru ca acestea să fie cunoscute şi combătute.

Pe plicul manuscrisului se află menţiunea referitoare la publicarea acestui text în „Korrespondenz Platz". Cercetînd colecţia acestei publicaţii am constatat că textul manuscrisului nu a fost inclus ulterior în această publicaţie. Cum, deocamdată, nu am găsit imprimat textul acestei „scrisori-chestionar" în nici o altă tipăritură din această perioadă, socotim manuscrisul inedit.

Dat fiind conţinutul important pentru studiul istoric al unor aspecte etnografice din Cîmpia Transilvaniei, în secolul al XVIII-lea şi mai ales către sfîrşitul secolului al XVIII-lea, considerăm necesară publicarea integrală a acestei „scrisori-chestionar". În ea ni se înfăţişează unele aspecte importante din viaţa social-culturală a locuitorilor din districtul Sighişoara: răspîndirea prejudecăţilor şi superstiţiilor în popor; caracterul lor obscurantist, mistic şi retrograd; mijloacelor de combatere; tehnica de culegere a materialelor etc.

Deşi autorul acestei „scrisori-chestionar" pretinde că a întocmit-o pentru studiul cunoaşterii prejudecăţilor şi superstiţiilor la „oamenii de rînd", textul ei se referă şi la clasa conducătoare feudală. El scoate în evidenţă faptul că şi la conducătorii feudali prejudecăţile şi superstiţiile sînt cel puţin tot atît de puternice ca şi la „oamenii de rînd".

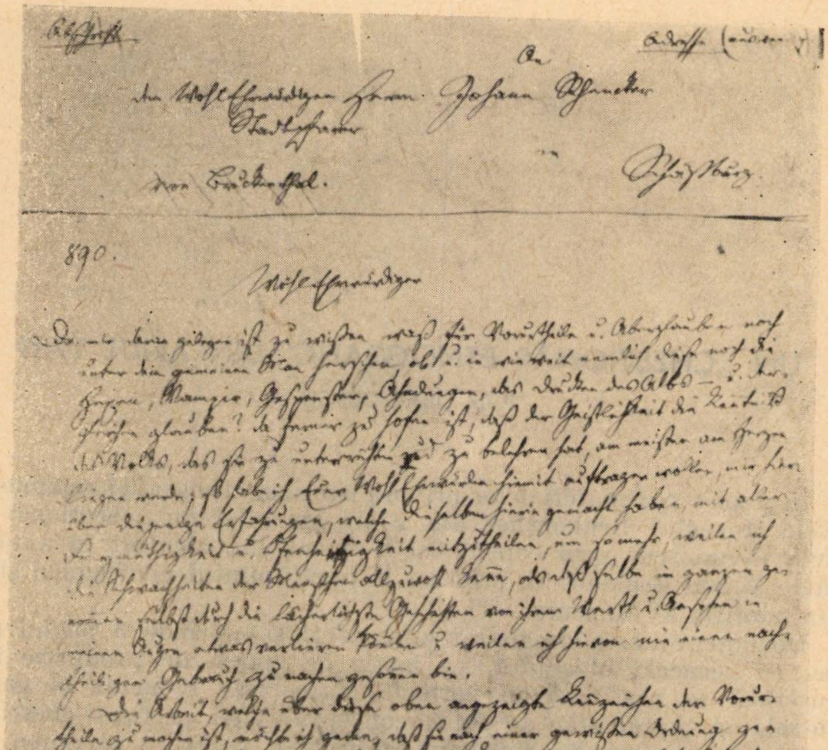


Fig. 1. — Facsimil din chestionarul-scrisoare al lui Mihail Brukenthal din 1789.

Un alt aspect important al manuscrisului este acela care se referă la caracterul general al prejudecăţilor şi superstiţiilor, consemnate pentru întreaga populaţie din districtul Sighişoara : români, germani, maghiari, fără deosebire etnică şi confesională.

În final, manuscrisul conţine unele indicaţii metodologice, importante pentru spiritul în care se făcea culegerea materialelor etnografice şi folclorice în această perioadă, şi anume folosirea „discreţiei fără să se provoace vîlvă”.

Chestionarul dă termen fix pentru completarea lui.

În arhiva Muzeului Brukenthal, ca şi în arhivele oraşului Sibiu, pe care le-am cercetat, nu am găsit încă „răspunsurile” la această scrisoare-chestionar. Bănuim că ele au putut să fie adunate de către forurile eclasiastice, direct interesate în lupta confesională împotriva prejudecăţilor şi superstiţiilor şi în baza lor să se alcătuiască un raport general, despre care de asemenea încă nu avem informaţii documentare.

★

„Întrucît mă interesează să ştiu ce fel de prejudecăţi şi superstiţii mai există încă între oamenii de rînd, dacă şi în ce măsură adică aceştia mai cred în vrăjitoare, strigoi, fantome, povestiri sau coşmaruri şi alte asemenea. Întrucît apoi este de nădăjduit că preoţimea trebuie să-şi pună mai mult la inimă cunoaşterea poporului, pe care trebuie să-l instruiască şi înveţe, am dorit să vă încredinţez, prea cinstite, prin prezenta, să-mi comunicaţi experienţele pe care le-aţi făcut în această direcţie, cu toată francheţea şi sinceritatea, cu atît mai mult cu cît cunosc prea bine slăbiciunile celor mai mulţi ca aceştia, putinţa în general să poată prinde ceva în ochii mei din valoarea şi consideraţia lor, chiar în aspectele cele mai ridicole şi cu cît mă gîndesc să fac vreodată un abuz dezavantajos din ea. Lucrarea care urmează să fie făcută cu privire la aceste mai sus semnalmente ale prejudecăţilor, aş vrea bucuros să fie făcută cu privire la aceste mai sus arătate semnalmente ale prejudecăţilor. Aş vrea bucuros să fie făcută după o anumită ordine, alcătuită astfel încît să se arate mai întîi semnalmentele unei prejudecăţi care mai există, precum şi — în rubrica specială următoare — mijloacele care se folosesc pentru înlăturarea răului care rezultă din prejudecata omului de rînd. Un exemplu va ilustra mai bine aceasta. Se pune adică întrebarea dacă se mai crede în vrăjitoare. Răspunsul este : da, se mai crede în ele. Pentru a ne dovedi sau confirma aceasta, se vor istorisi fapte : de exemplu, omul de rînd crede că de la vrăjitoare provine :

1. Cînd o vacă dă sînge în loc de lapte.
2. Cînd o vită sau mai multe cad jos fără ca pricinile acestui incident să fie imediat vizibile în ochii omului de rînd.
3. Cînd prin efectul unui proces crispatic i se strîmbă gura cuiva.
4. Consultarea unor anumite femei bătrîne cînd se pierde ceva, pentru a se afla de la acestea unde se află obiectul pierdut şi alte multe asemenea.

Apoi, după ce s-au înşirat toate aceste semnalmente prin care se poate învedera că omul de rînd crede în vrăjitoare şi totodată s-au menţionat şi cazurile speciale care s-au petrecut, urmează partea a doua a lucrării despre vrăjitoare, în care se va arăta ce se face pentru ca omul să fie ferit de vrăjitoare. De exemplu :

1. În Ziua de Anul Nou se pune în pragul uşii o mătură întoarsă. Cel care iese primul afară trebuie să treacă peste aceasta într-un chip deosebit, poate, chiar de-a-ndăratele sau în patru labe.

2. În noaptea de Sf. Ion se taie o creangă dintr-un măceş şi se înfige undeva într-o crăpătură a porţii.

3. Alţii aşează pe casele lor o roată de plug ruptă.

4. Viţeilor li se leagă de gît o sfoară de care se atîrnă o lingură de lemn, folosită şi ruptă etc. etc. şi altele asemănătoare. Aceste mijloace de prevenire se folosesc nu rareori la lehuză şi la folosirea lor se cer anumite ceremonii şi forme cu totul specifice, care trebuie săvîrşite cu tot de-amănuntul, putîndu-se deduce cel mai bine din aceasta adevărata însuşire a tuturor acestor ignoranţe.

În felul acesta se vor prelucra toate genurile prejudecăţilor care încă mai dăinuiesc şi întrucît nu există la toate deosebirea menţionată mai sus, existînd şi astfel de prejudecăţi, în care se manifestă numai un anumit gen, care aşteaptă foloase de la ele, acolo cade în orice caz rubrica aplicării mijloacelor de prevenire a lor. Prejudecăţile se manifestă nu arareori :

1. La unii gospodari.
2. La vînători.
3. La moşieri ş.a.m.d.

Moşierii, de exemplu, cred că dacă au în grajd o mînă de om mort, îndeosebi de la unul executat, această mînă i-ar păstra pe cai curaţi. Apoi, că se străduiesc să ţină în grajd usturoi, un ţap negru şi alte asemenea. Este ceva care ar servi pentru prevenirea vrăjitoriilor, să apară deci de asemenea.

Dacă prea cucernicia voastră veţi medita asupra acestor lucruri şi veţi utiliza experienţa D-voastră, atunci veţi descoperi toate ramurile speciale ale prejudecăţilor şi superstiţiilor care dăinuesc sau se dezvoltă şi veţi întocmi uşor lucrarea şi despre aceste lucruri, deşi ar putea lua extensiuni mari, deoarece la o examinare amănunţită există material bogat.

Socotesc să mai observ doar faptul că în această chestiune nu trebuie să vă mărginiţi numai la prejudecăţile care dăinuiesc între credincioşii confesiunii prea cinstiei voastre, ci să menţionaţi tot ce ştiţi prea cinstiia voastră, că se cultivă în Transilvania, îndeosebi însă în ţinuturile acestea.

Şi, în sfîrşit, ţin să observ şi faptul că această prelucrare trebuie făcută cu toate discreţia şi fără să provoace vîlvă, pentru ca omul de rînd să nu creadă că se aprobă aceste lucruri, prin faptul că s-au întreprins cercetări asupra lor, căci chiar dacă nu se pot aproba astfel de lucruri superstiţioase, totuşi nu se pot lua măsuri exprese pentru înlăturarea lor. Prin aceasta s-ar agrava doar şi mai mult situaţia.

Despre acestea aştept răspuns pînă la sfîrşitul lunii oct., care pînă atunci cred că poate fi dat complet".

NOTE ŞI RECENZII

FOLCLOR ÎN CÎTEVA PUBLICAŢII LENINGRĂDENE

Institutul de teatru, muzică şi cinematografie din Leningrad a editat al doilea volum de studii: *Voprosî teorii i estetiki muzîki* [Probleme de teorie şi estetică a muzicii], vol. 2, Muzghiz, Leningrad, 1963. Colecţia de studii apare sub îngrijirea lui I. A. Kremliov, L. N. Raaben şi F. A. Rubţov.

Alături de problemele de folclor care ne interesează, studiile abordează diverse domenii ale teoriei şi esteticii muzicale contemporane. Volumul se deschide cu un articol de estetică generală de I. A. Kremliov, după care urmează un grup de patru articole care tratează probleme ale muzicii sovietice, semnate de A. Sohor, M. Aranovskii şi I. Zemţovskii. Studiile lui M. Mihailov *Despre unitatea tematică a ciclului sonatei şi simfoniei* şi *Despre tendinţele clasiciste ale muzicii secolului al XIX-lea şi a primei jumătăţi a secolului al XX-lea* aduc importante contribuţii la elucidarea problemelor de legitate a dramaturgiei muzicale în muzica instrumentală clasică şi contemporană şi în studierea neoclasicismului în muzică. Se remarcă prin noutatea tematicei abordate studiile semnate de G. Orlov, *Mecanismele psihologice ale perceperii muzicale* şi M. Blinova, *Bazele fiziologice ale sintezei elementare a sunetelor*, lucrări bazate pe ultimele cuceriri ale ştiinţelor psihologice şi fiziologice sovietice. Lucrările prezintă interes şi pentru cercetările de folclor.

În studiul său de folclor, *Kompoziţionnîe zakonomernosti melodicescovo raspeva v protiajnoi pesne* (Legităţile compoziţionale ale melodicei cîntecului lung rusesc) autorul, I. Zemţovskii, referindu-se la faptul că, în mod incorect, termenul, popular la origine, ,,cîntec lung'' a fost folosit adesea pentru orice cîntec popular rusesc lent, liric sau vechi, îşi propune să definească trăsăturile caracteristice ale acestei categorii de cîntece. Cercetările ample făcute de autor au relevat două caracteristici esenţiale ale ,,cîntecului lung rusesc'' şi anume, desfăşurarea intrasilabică a melodiei şi desfăşurarea melodicei propriu-zise. Desfăşurarea intrasilabică a melodiei cîntecului lung presupune purtarea unei singure silabe pe un număr relativ mare de sunete de înălţimi deosebite. Structura formei, a intonaţiei şi problemele de estetică ale cîntecului lung sînt tratate în următoarele şapte capitole. Capitolul intitulat *Caracteristica ,,tezei intonaţionale''* se ocupă de prima frază muzicală a cîntecului, intonată, de regulă, de solistul colectivului de cîntăreţi, frază pe care autorul o numeşte ,,teză intonaţională'', întrucît ea conţine sîmburele intonaţional al întregului cîntec. În capitolul următor, intitulat *Principalele modalităţi de desfăşurare melodică a ,,tezelor intonaţionale''*, autorul arată că toate elementele tezei sînt apoi dezvoltate, ,,comentate'' în desfăşurarea melodică ulterioară, întregul cîntec avînd ca punct de plecare sîmburele intonaţional al tezei. Capitolele următoare se ocupă de melodica tezelor cu structură de cvartă, apoi de cvintă, cu caracter minor şi cu caracter major, precum

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 5, p. 541 – 546, Bucureşti, 1965

şi de cele cu alte structuri, ultimul capitol oprindu-se asupra principalelor modalităţi de manifestare ale cadenţelor. Studiul lui I. Zemţovskii are meritul de a fi pătruns în esenţa structurală a acestei categorii de cîntece, reuşind să dezvăluie legile ei de compoziţie.

Volumul se încheie cu un articol semnat de A. Adamian, privitor la estetica lui J. F. Rameau.

O altă colecţie de studii este *Sbornik studenceskih naucinîh rabot* (Colecţie de lucrări ştiinţifice studenţeşti), editată de Universitatea „A. A. Jdanov" din Leningrad. În acest volum, alături de studii de filozofie, economie politică, istorie, filologie şi altele, găsim un studiu de folclor semnat de I. Zemţovskii, *O metode izucenia russkoi proteajnoi liriceskoi pesni* (Despre metodica studierii cîntecului liric lung rusesc). Expunînd rezultatele cercetărilor sale, legile compoziţionale ale cîntecului lung rusesc, autorul demonstrează în mod convingător că textele de cîntece au legile lor de execuţie, care nu coincid cu legile de executare ale versurilor recitate, acest fapt reprezentînd o mărturie în plus faţă de injusteţea studierii separate de muzică a textelor poetice ale cîntecelor populare.

Publicaţiile prezintă interes pentru lucrătorii din domeniul cercetărilor de artă şi cultură în general şi pentru folclorişti în special.

EUGENIA CERNEA

HERMANN STROBACH, *Bauernklagen. Untersuchungen zum sozialkritischen deutschen Volkslied*, Berlin, Akademie-Verlag, 1964, 438 p. (Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Volkskunde, Band 33).

„Bauernklagen" sînt cîntece populare în care ţăranul german îşi plînge mizeria şi demască apăsarea socială la care este supus. Asemenea cîntece au apărut în mare număr începînd cu sec. al XVII-lea şi, în unele regiuni, chiar pînă către jumătatea veacului nostru. Acoperind mai bine de trei secole, ele oglindesc nenumăratele prefaceri petrecute în condiţiile de viaţă şi în conştiinţa socială a ţărănimii germane, în perioada destrămării relaţiilor feudale şi instaurării în agricultură a noilor relaţii capitaliste. Ele reprezintă interpretarea pe care ţărănimea germană o dădea, de pe poziţiile sale de clasă exploatată, evenimentelor politice şi împrejurărilor social-economice la care trebuia să participe, constituind rechizitoriul liric al epocii, statului şi instituţiilor lui.

Multe din aceste cîntece au fost publicate, circulînd pe foi volante, trădînd indiscutabil originea lor cărturărească şi fiind în acest caz opera de propagandă socială a unor spirite luminate ale vremii. Alte cîntece sînt însă de certă provenienţă folclorică. Important este faptul că şi prima categorie a cunoscut un intens proces de folclorizare, pentru fiecare versiune publicată descoperindu-se în circulaţia folclorică vie numeroase variante şi paralele. Lucrarea lui H. Strobach este o cercetare folclorică, el ocupîndu-se în mod special de variantele transmise pe calea tradiţiei orale, însă nu neglijează raportările la eventualele prototipuri cărturăreşti, care permit datarea genetică a textelor, uşurează explicarea difuziunii lor şi, mai ales, oferă o cheie pentru înţelegerea conţinutului lor specific.

Această situaţie îl obligă pe autor să-şi fixeze punctul personal de vedere faţă de definiţia tradiţională a cîntecului popular. Astfel, el afirmă că un cîntec este popular nu datorită originii sale, ci datorită existenţei lui (p. 329). Condiţia de bază a existenţei unui cîntec popular este acceptarea sa de către comunitatea tradiţională şi adaptarea sa la sistemul propriu de reflectare artistică a realităţii. În felul acesta, autorul îmbogăţeşte teoria asupra cîntecului popular, introducînd în conţinutul noţiunii, pe lîngă ideea procesului de reelaborare folclorică a unei teme de origine cultă, şi ideea funcţiei sociale a temei folclorizate, întrucît adaptarea are valoarea unui act de geneză, este de fapt naşterea unei creaţii folclorice (Nicht die Entstehung also, sondern die Aneignung durch die tradierende Gemeinschaft bezeichnet die „Geburt" einer folkloristischen Erscheinung (p. 329).

Autorul s-a străduit să înmănuncheze pentru studiul său toate variantele sau toate versiunile tipărite şi manuscrise ale cîntecelor de acest fel, dar cu toate că prezintă problematica unui număr de 39 de texte, pare că anumite materiale sau i-au scăpat sau au fost intenţionat omise. Astfel, nu este studiat cîntecul „Åba Nåchbår, wås soll i dir klågen", cules în Lavantegg şi publicat, împreună cu melodia sa, de Georg Kotek (Bauernklage gegen die Herren. VldVV/Das Deutsche Volkslied/48 (1947), p. 66—67. Cităm după P. Geiger şi R. Wildhaber, *Volkskundliche Bibliographie*, Basel, 1950, nr. 4236 (p. 293).

Lucrarea cuprinde două părţi principale : monografii (primele 15 cîntece, cunoscute în numeroase versiuni şi variante) şi prezentări sumare (alte 24 de cîntece în versiuni unice). Monografiile sînt construite, deşi structura lor depinde de specificul fiecărui caz literar în parte, după o schemă relativ uniformă. Aceasta comportă stabilirea originii fiecărui text, legătura cu foile volante sau alte tipărituri preexistente, datarea versiunilor tipărite şi a celor folclorice posterioare, zona de circulaţie şi de eventuală geneză a prototipului. Sînt analizate apoi versiunile folclorice, variantele lor, funcţia lor socială, legătura cu teatrul popular al obiceiurilor, se compară paralelele regionale (texte şi melodii), se determină aria de circulaţie, se studiază natura şi caracterul criticii sociale cuprinse în fiecare variantă. În sfîrşit, se compară diferitele cîntece între ele (monografiile individuale), se deosebesc modificările intervenite în conţinutul cîntecelor datorită circulaţiei orale, se cercetează izvoarele şi diferitele căi ale tradiţiei şi se stabilesc legăturile concrete dintre tradiţie şi realitate.

Prezentările de cîntece (celelalte 24) se referă la materiale folclorice de arhivă în general. În 22 de cazuri este vorba de cîntece cunoscute în cîte o singură versiune, de două ori se analizează cîntece în cîte două versiuni. Adîncimea studiului nu este egală, deoarece numai materialul inedit şi cel greu accesibil s-au bucurat de o tratare specială.

Într-o privire generală de încheiere (Zusammenfassende Darstellung) se face recapitularea întregului studiu, scoţîndu-se în evidenţă problemele principale ale acestui ciclu de cîntece. Se discută astfel pentru toate problema originii textelor (folclorice sau cărturăreşti) şi se subliniază faptul deosebit de important că materialul tipărit nu a urmat o cale directă pînă la cîntecul folcloric de mai tîrziu ci, în majoritatea cazurilor, a trecut în prealabil prin filiera teatrului popular, fapt care a lăsat urme adînci în structura poetică şi în conţinutul de idei şi sentimente. Se analizează apoi influenţa pe care purtătorii textului au avut-o asupra tradiţiei, modificînd-o în conformitate cu poziţia şi apartenenţa lor de clasă. Un capitol aparte este închinat cercetării problemelor ce rezultă din oralitate : cauzele transformărilor, contaminările, păstrarea şi decăderea textelor (das Zersingen), precum şi limba şi metrica. În încheiere se studiază raportul dintre realitate şi critica socială. Un accent special se pune pe cercetarea „rolurilor" din teatrul popular şi funcţiile lor artistice. Rezultă că aceste cîntece sînt o expresie a idealurilor ţărăneşti, dar nu obiectivează o conştiinţă revoluţionară. Geneza lor locală şi răspîndirea lor regională sînt explicate prin condiţiile istorice concrete (autorul face uz de un mare număr de documente istorice).

Pentru o orientare mai facilă în cuprinsul acestui ciclu de cîntece, oferim conţinutul rezumativ al primului cîntec într-o versiune tipărită din sec. al XVII-lea (Ach ich bin wohl ein armer Bauer), care este de altfel şi cel mai complet ca tematică protestatară. Cîntecul este pus în gura unui ţăran, sub formă de monolog, care-şi începe plîngerea cu constatarea generală că mai bine nu s-ar fi născut, într-atît de amară îi e viaţa. Apoi începe să enumere, fără o ordine aparentă, toate mizeriile care îl copleşesc : încălţămintea şi-o leagă cu sfoară, în hambar n-are nici o provizie, trebuie să-şi plătească dările, pînă în Crăciun îşi termină alimentele, meseriaşii sînt scumpi, contribuţia trebuie plătită, perceptorul îl urmăreşte peste tot, primarul nu-i este de loc favorabil, preotul îl învaţă să rabde, arătîndu-i că mizeria ţărănească este rodul păcatului (Der Pfarrherr weisst vns zur Geduld/Vnd sagt es sey der Suenden Schuld). Continuă în cascadă : e obligat să presteze clacă, sluga pe care o are e scumpă şi risipitoare, munceşte vara pe căldură, are în permanenţă punga goală, care mai de care trage de el, cei trei cai ce-i are nu-s buni de nimic (unul e orb, altul şchiop, al treilea fără dinţi), are o vacă, dar viţelul e arvunit la măcelar încă înainte de a se naşte, n-are fîn să dea animalelor, ci le hrăneşte cu frunze şi crengi din pădure, n-are lemne, soba îi scoate fum, în casă plouă şi îşi încheie pentru moment ieremiada afirmînd că nici nu se poate să fie mai rău. Reia plîngerea : căruţa nu e bună de nimic, plugului îi lipseşte o roată, grapa n-are decît opt dinţi, meseriaşii sînt scumpi, a rămas fără pantaloni, umblă aproape desculţ de i se văd degetele picioarelor, pălăria îi e ruptă de parcă şoarecii ar fi locuit în ea, în piaţă produsele îi sînt plătite prost, le dă aproape de pomană, n-are nici un cîştig, datornicii aleargă după dînsul, în oraş trebuie să cumpere sare şi lumînări de rămîne cu punga goală, iarna trebuie să participe la vînătoare, nici cîrciuma nu-i mai tihneşte : berea şi tutunul sînt prea scumpe şi-ar însemna să-şi lase acolo jumătate de ogor, pe deasupra mai are un jug : nevasta, care îl contrazice mereu, face numai ce-l supără, îi spune vorbe rele încît şi-ar dori s-o ştie în rai. Termină generalizînd : aceasta este mizeria lui, din care n-a spus decît o jumătate şi cu toate acestea nici aşa nimeni nu-i crede ţăranului. Sînt în total 124 de versuri dispuse în catrene şi rimate două cîte două. După cum se vede, cîntecul nu cuprinde o suită logică de idei, nu urmăreşte o gradaţie a sentimentelor, ci impresionează prin aglomerarea monstruoasă şi enumerarea la nesfîrşit, într-o cadenţă de cascadă, a aceloraşi idei, repetate pînă la obsesie. Conţinutul este contradictoriu : ascuţişul satirei e îndreptat împotriva statului feudal, dar şi împotriva orăşenilor ; el îşi plînge propria mizerie, dar nu-şi cruţă slugile. De altfel, o caracteristică, ce vine desigur din contactul direct al textului cu teatrul popular, este amestecul de comic şi serios, de umor şi sarcasm, de burlesc şi satiră. Dar de sub această hiperbolă răzbat ecourile unor realităţi cu adevărat dureroase. Materialul folcloric derivat din această tipăritură este destul de stabil, deşi reduce textul la mai puţin de jumătate din numărul versurilor. Se ajunge astfel la o stilizare care urmăreşte să pună ordine în haosul dezordonat al plîngerii, selectînd ideile şi oglindind punctul de vedere autentic ţărănesc în această direcţie. Interesant e faptul că peste tot e păstrat pasajul referitor la preotul satului, deşi finalul trădează o atitudine resemnată de natură ecleziastică (numai în cer e bucurie fără suferinţă „Dort ist Freud ohne Leid").

Celelalte cîntece aduc variaţiuni pe aceeaşi temă generală, omiţînd sau adăugînd unele pasaje, sau refăcînd unele formulări, dar rămînînd statornic în aceeaşi atmosferă a teatrului popular. Cel de-al doilea insistă asupra pagubelor pe care le suferă ţăranul din cauza sălbăticiunilor, introduce o notă satirică referitoare la cele şapte găini care nu-i dau nici un ou şi lărgeşte pasajul referitor la neplăcerile căsniciei : nevasta nu ştie să-i facă nici măcar o ciorbă, însă tună şi fulgeră prin casă. Înclinat spre macabru, ţăranul ar dori s-o ştie în groapă, nu în rai, ca în primul text. Cîntecul al treilea aduce în plus ideea despre calamităţile provocate de război, legîndu-se de ciclul de cîntece antimilitariste şi antirăzboinice din sec. al XVII-lea, creat în împrejurările nenorocite ale războiului de 30 de ani. Ideea centrală este pierderea avutului, jaful şi teroarea soldaţilor. În cîntecul al cincilea apare o aluzie satirică la adresa medicului. Cel de-al şaselea afirmă că întreaga gospodărie ţărănească se duce de rîpă

(All mein Wirtschaft geht zeruck), că ţăranul a ajuns să-şi cerşească bucata de pîine. Se adaugă amănunte cu privire la mobilierul mizerabil al casei şi la geamurile cîrpite cu hîrtie. Cîntecul şapte (Kein Bauer mag ich nicht mehr sein) poartă subtitlul de „Knechtlied", dar nu este un cîntec de argat, ci un cîntec despre argat, în care acesta este ridiculizat şi satirizat. Materialul are atingeri cu teatrul popular, unde apar două roluri deosebite : unul al ţăranului, care plînge de nesupunerea, lenea şi indolenţa slugii ; cel de-al doilea al slugii care, glumeţ şi batjocoritor în genul unui alt Till Eulenspiegel, se opune stăpînului său hrăpăreţ şi neomenos. Cîntecul cu nr. 8 introduce o idee generală, plină de duritate, aproape de imprecaţie, dar departe încă de o concepţie revoluţionară : dracul să mai fie ţăran. Cîntecul 12 descrie sărăcia şi se termină cu un îndemn la răbdare creştinească (Das Christenthum und die Geduld/hilft bösser als der Streitn) la fel ca al 14-lea, care se întreabă la ce-o fi bună nerăbdarea (Denn was hilft uns die Ungeduld?). Acest al 14-lea cîntec e interesant şi pentru faptul că e construit pe antiteza : viaţa săracului şi viaţa bogatului. Primul trebuie să muncească, în timp ce cel de-al doilea trîndăveşte în pat. O altă trăsătură particulară a acestui cîntec e faptul că enumeră muncile de peste an ale ţăranului, la fel cum se întîmplă cu *Pluguşorul* românului, dar cu alt scop şi cu alt mesaj. Într-adevăr, cîntecul nu exprimă optimismul robust al urătorului român, care găseşte în muncă obiectivarea forţei sale creatoare, ci tristeţea şi resemnarea lucrătorului conştient că roadele muncii sale nu-i vor aparţine. În fine, ultimul cîntec din seria celor monografiate este dialogat, deci îşi proclamă desluşit apartenenţa artistică şi funcţională la teatrul popular.

Cîntecele din categoria a doua (16—39) sporesc şi ele într-o oarecare măsură tematica de mai sus. Ţăranul este prezentat ca un animal chinuit (p. 286), a cărui viaţă este atît de grea încît ar dori să devină soldat, răzbunîndu-se astfel pe soartă (p. 290 : *Cîntec de recrutare*, p. 305). Veacul de aur a trecut de mult pentru ţărănime (p. 294—295), trenul şi telegraful au adus sărăcia, ruina, mizeria (p. 312—313).

Recunoaştem în ţăranul acesta şi pe iobagul răzvrătit al sec. al XVII-lea ca şi pe proletarul agricol resemnat din sec. al XX-lea , dar tot atît de uşor îl recunoaştem şi pe chiaburul care exploatează munca străină, ori pe ţăranul ce nu-şi dă seama de mersul lumii şi condamnă binefacerile civilizaţiei. Plîngerile oglindesc stadii diferite din evoluţia conştiinţei revoluţionare a ţărănimii germane, poziţii progresiste sau conservative, sau chiar de-a dreptul reacţionare, după cum prin originea şi circulaţia lor se sprijină pe o anume realitate istorică. O discriminare amănunţită a lor pe acest temei nu aduce cartea lui Hermann Strobach şi acesta este punctul criticabil al lucrării sale.

Încolo, trebuie să recunoaştem că lucrarea de faţă este o contribuţie de seamă nu numai la studierea cîntecului popular cu conţinut social-democratic din Germania ultimelor patru secole, ci şi la cercetarea evoluţiei conştiinţei revoluţionare a ţărănimii germane din aceeaşi perioadă. Indiferent dacă textele prezentate sînt de origine cultă sau autentic folclorică, ele se bizuie pe o largă bază populară, asigurată în primul rînd de legătura organică şi vie cu spectacolul teatral popular. Dar lucrarea lui Hermann Strobach nu este valoroasă numai prin îmbogăţirea teoriei generale a folcloristicii cu exemple noi şi concludente, ci şi prin metodologia adoptată, cu ajutorul căreia a ştiut să interogheze just documentele şi să coroboreze riguros rezultatele. O apreciere pozitivă se cuvine şi acurateţei cu care şi-a înzestrat lucrarea (lista de abreviaţii, bibliografia cîntecelor analizate, indicele de cîntece şi indicele tematic, hărţi, exemple muzicale, ilustraţii) precum şi pentru prezentarea grafică, severă şi elegantă în acelaşi timp.

ADRIAN FOCHI

RECTIFICĂRI LA NR. 4/1965 AL REVISTEI

Pagina :	*rîndul :*	*în loc de :*	*se va citi :*
359	22	14,16, 18—19	355, 356, 358
360	15	fig. 7	fig. 6
382	3	variantele	variantele găsite
383	33	varianta 2	varianta 4
Tabel : Povești cu animale	col. I ATh^1 rînd. 23	9	8A
	col. I ATh^1 rînd. 24	9A	9
	col. II CR rînd. 31	44*	44*
	col. VI ATh rînd. 50	125	126
	col. XIII ATh rînd. 10	248A*	247A*

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R. SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie, Circulaţie, Geneză, Texte, 1964, 1107 p.,** 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. al XIX-lea – începutul sec. al XX-lea),** 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară şi folclor,** 1964, 248 p., 11,50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la români,** 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani,** ediţia a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului** (Regiunea Hunedoara), 1963, 561 p., + 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor, Studiu istoric-critic,** 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1838,** ediţie critică de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 5, p. 439–546, Bucureşti, 1965

I. P. I. – c. 2736 | 43.407 | **Lei 12. –**

XF 1172
200150

F-117

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT
KÖNYVTÁRA

Tomul 10 BUCUREȘTI Nr. 6

1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
prof. H. H. STAHL

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; ROMULUS VULCĂNESCU; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; O. BÎRLEA; VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacție:
AL. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor"

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 10 1965 Nr. 6

SUMAR

STUDII

Pag.

GHEORGHE CIOBANU, Culegerea și publicarea folclorului muzical român 549

SABINA C. STROESCU, Cu privire la sistemul de clasificare a snoavei populare românești 585

PAUL H. STAHL, Așezarea caselor și acareturilor pe valea Bistriței moldovenești 595

ROMULUS VULCĂNESCU, „Gogiu”, un spectacol funerar . . . 613

MATERIALE

L. DEMÉNY, I. VLĂDUȚIU, Contribuții documentare la începuturile culegerilor creației populare orale românești în Transilvania 627

RADU O. MAIER, Tipul „fîntînii cu bazin de acumulare” 641

ION DRĂGOESCU, Aria și frecvența jogăritului în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea 645

NOTE ȘI RECENZII

ADRIAN FOCHI, Proverbium. Bulletin d'informations sur les recherches parémiologiques 651

RADU NICULESCU, La luncile soarelui 654

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT KÖNYVTÁRA

Rev. etn. folc. Tom 10, nr. 6, p. 547-658 București, 1965

REVIEW
OF
ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tome 10 1965 N° 6

CONTENTS

STUDIES

Page

GHEORGHE CIOBANU, The collection and publication of Rumanian musical folklore 549

SABINA C. STROESCU, On the classification of Rumanian folk anecdotes 585

PAUL H. STAHL, The disposition of houses and outhouses in the valley of the Moldavian Bistritza 595

ROMULUS VULCĂNESCU, „Gogiu“, a funeral show 613

MATERIALS

L. DEMÉNY and I. VLĂDUŢIU, Documentary contributions on the beginnings of the collections of Rumanian oral folk creation in Transylvania 627

RADU O. MAIER, The type of „well with accumulation basin'' 641

ION DRĂGOESCU, The spreading and frequency of saw mills in the second half of the 20th century 645

NOTES AND REVIEWS

ADRIAN FOCHI, Proverbium. Bulletin d'informations sur les recherches parémiologiques 651

RADU NICULESCU, „La luncile soarelui'' (In the river meadows of the sun) 654

STUDII

CULEGEREA ŞI PUBLICAREA FOLCLORULUI MUZICAL ROMÂN

(Contribuţii la istoria folcloristicii româneşti)

GHEORGHE CIOBANU
Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

2-VI-1965

În cei peste o sută de ani cîţi s-au scurs de la apariţia la noi a preocupărilor pentru strîngerea creaţiilor populare, s-a acumulat — am putea spune — un material muzical şi literar imens. Luat în totalitatea lui, acest material este, fără discuţie, inegal. Mai ales ceea ce s-a cules pînă la începutul secolului nostru prezintă deficienţe serioase, datorită atît lipsei de pregătire a majorităţii culegătorilor cît şi concepţiei lor neştiinţifice despre folclor. Lucrurile încep să se schimbe din ce în ce mai mult după anul 1900, datorită pe de o parte îmbrăţişării folclorului de către filologi, care elaborează şi o metodă de cercetare [1], iar pe de altă parte folosirii mijloacelor mecanice pentru înregistrarea melodiilor populare, mai ales după înfiinţarea la Bucureşti, în anul 1928, a Arhivei Ministerului Instrucţiei, Cultelor şi Artelor şi a Arhivei Societăţii Compozitorilor Români. Const. Brăiloiu, care a înfiinţat şi organizat această ultimă arhivă, a elaborat — în legătură şi cu şcoala sociologică de la Bucureşti — o metodă mai adecvată de cercetare a cîntecului popular [2]. La înfiinţarea sa în anul 1949, fostul Institut de folclor — care a fost transformat la sfîrşitul anului 1962 în Institut de etnografie şi folclor — a preluat şi dezvoltat această metodă. Ca mărturie a progresului continuu realizat în culegerea folclorului nostru în general, dar mai ales a celui muzical, stau zecile de mii de cîntece şi dansuri care se află în arhiva Institutului.

---

[1] O. Densuşianu, *Folclorul — cum trebuie înţeles*, în „Viaţa nouă", 5 (1909), nr. 19, p. 337—382 ; nr. 20, p. 397—401 ; nr. 21, p. 417—421 ; nr. 22, p. 439—444 ; Acelaşi, *Folclorul — cum trebuie înţeles*, ed. I, Bucureşti (1910), ed. II, Bucureşti (1937).

[2] C. Brăiloiu, *Arhiva de Folklore a Societăţii Compozitorilor Români. Schiţă a unei metode de folklore muzical*, în „Boabe de grîu", Bucureşti, 2 (19), nr. 4, şi Extras ; Acelaşi, *Esquisse d'une méthode de Folklore musical* (Les archives de la Société des compositeurs roumains). Extrait de la „Revue de Musicologie", n°. 40, Librairie Fischbacher, Paris, f.d.

Rev. etn. folc. t. 10, nr. 6 p. 549—583 Bucureşti, 1965

Folclorul nu trebuie să fie însă numai adunat, ci şi studiat temeinic, pentru a putea fi explicat şi interpretat just. Se impune ca, în cel mai scurt timp posibil, să se ajungă la înţelegerea întregii complexităţi a creaţiei populare contemporane, care prezintă o mare varietate de genuri ce se află pe trepte diferite de evoluţie ; să se desprindă elementele caracteristice de bază ale acestor diferite genuri, ca şi ale diferitelor stiluri regionale ; să se determine în ce constă meşteşugul artistic al poporului, în vederea preluării şi a valorificării acestuia de către creatorii culţi etc.

Pentru rezolvarea unor asemenea probleme trebuie să ajungem însă la stabilirea timpului cînd au apărut diferitele genuri, a modului în care au evoluat, a legăturilor dintre ele. Aceasta se poate face numai pe baza cercetării istorice a faptelor de folclor. În această muncă dificilă ne va ajuta materialul muzical ales cu grijă şi competenţă de către specialişti, ne va ajuta însă şi materialul cules mai înainte. Cum însă acest din urmă material nu a fost cules, în marea lui majoritate, nici cu scop ştiinţific şi nici după o metodă riguros ştiinţifică, va trebui reconsiderat cu grijă şi precizat care anume, în ce cazuri şi pentru rezolvarea căror probleme poate fi utilizat. În vederea acestui scop, este nevoie să cunoaştem atît ce s-a cules şi s-a publicat, cît şi mobilul culegerii şi publicării acestui material. Studiul de faţă îşi propune să dezvăluie tocmai cauzele care au dus la culegerea şi publicarea materialului muzical românesc de-a lungul timpului, şi să desprindă — pe cît va fi posibil, desigur — concepţiile şi metodele de lucru utilizate. Precizăm că nu ne vom referi la întregul folclor, ci ne vom limita numai la cel muzical, deoarece socotim că prezintă probleme deosebite faţă de folclorul literar. Dar dacă nu ne vom ocupa şi de culegerea şi publicarea folclorului literar, ne vom referi totuşi la concepţiile unora dintre folcloriştii literari pentru a înţelege mai bine ce se întîmplă în domeniul folcloristicii muzicale.

Pentru o mai uşoară urmărire a problemelor distingem, în mare, următoarele perioade ale activităţii folcloristice [3].

I. *Perioada iniţială de menţiuni şi notaţii răzleţe*, care începe în a doua jumătate a secolului al XVI-lea şi durează pînă către anul 1848.

II. *Perioada valorificării artistice conştiente a folclorului*, care începe în jurul anului 1848 şi durează pînă la eliberarea ţării noastre de sub jugul fascist. În cadrul acestei perioade distingem *două subperioade* : a) între anul 1848 şi începutul secolului al XX-lea, caracterizată prin axarea cercetării asupra a ceea ce oferea în primul rînd oraşul şi publicarea cu precădere a melodiilor de dans; b) de la începutul secolului nostru pînă în anul 1944, caracterizată pe de o parte prin părăsirea orașului ca teren de cercetare și îndreptarea atenției aproape exclusiv asupra folclorului satelor, iar pe de altă parte prin folosirea aparatelor mecanice pentru înregistrarea melodiilor. Aceasta este subperioada în care se pun bazele metodei de cercetare la teren și a organizării materialului, în care apar însă și o serie de curente ideologice reacționare.

---

[3] Despre o periodizare a folcloristicii literare s-a mai vorbit la noi de către I. Diaconu (*Folclor din Rîmnicul-Sărat*, II, Focșani, 1934, *Introducere*) și de către Gh. Vrabie (*Folclor românesc*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, f.d.), iar mai recent de M. Pop (*Problemele și perspectivele folcloristicii noastre*, în ,,Revista de folclor'', 1 (1956), nr. 1—2, p. 9—32) și I. C. Chițimia (*Problema, datării și periodizării literaturii populare*, în ,,Studii și cercetări de istorie literară și folclor'', 8 (1959), nr. 1—2, p. 353—366). Lacuna principală — îndeosebi a primilor doi — este că nu au legat preocupările de folclor de curentele ideologice ale vremii, limitîndu-se în bună măsură la o înșirare de fapte. Înșirare de fapte mai întîlnim și la G. Breazul (*Patrium Carmen*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova (1941), p. 279—470), singurul ce s-a preocupat mai temeinic pînă acum de culegerea și publicarea folclorului muzical, și căruia-i datorăm descoperirea unora dintre aceste publicații.

III. *Perioada de după 23 August 1944 pînă în zilele noastre.* Concepția materialistă și metoda dialectică, care sînt puse la baza cercetărilor și a interpretării faptelor de folclor, fac ca folcloristica muzicală românească să capete un caracter tot mai științific și să obțină rezultate recunoscute peste graniță.

După cum se înțelege, aceste perioade și subperioade nu prezintă granițe rigide, ci se întrepătrund adînc. Concepțiile și metodele de cercetare întîlnite în prima subperioadă a celei de-a doua perioade vor fi folosite, de pildă, de unii ,,entuziaști'', pînă în zilele noastre.

Întrucît urmărirea dezvoltării preocupărilor pentru cercetarea și publicarea folclorului muzical necesită un spațiu mai mare, studiul de față se va opri la începutul secolului al XX-lea, deci la sfîrșitul primei subperioade a perioadei a doua, urmînd ca etapele ulterioare — de altfel cele mai interesante prin ciocnirea diferitelor curente și prin elaborarea treptată a metodei de cercetare — să formeze obiectul unor studii ce vor urma.

I. PERIOADA INIȚIALĂ DE MENȚIUNI ȘI NOTAȚII RĂZLEȚE

Dacă primele mențiuni referitoare la cîntecul și jocul românesc le avem din a doua jumătate a secolului al XVI-lea [4], primele notații datează numai din a doua jumătate a secolului următor, aflîndu-se în așa-numitul *Codex Caioni*, colecție redactată între anii 1652—1671, care conține cîntece religioase și dansuri ale epocii, printre care și zece melodii românești [5]. Cam în același timp — sau poate chiar înaintea lui Caioni — Daniel Speer, fost trompetist la curtea domnitorului moldovean Gheorghe Ștefan (1653—1658), notează și publică mai apoi sub denumirea de ,,wallachisches Ballet'' două melodii [6]. Avem în aceste melodii dovada incontestabilă că muzica populară românească, îndeosebi dansul, pătrunsese la curțile feudalilor maghiari și români, așa cum pătrunseseră și melodiile altor popoare. Explicarea acestor pătrunderi este că clasa dominantă nu reușise pe atunci să-și creeze o cultură proprie, așa încît era nevoită să apeleze, pe lîngă cultura religioasă, și la cultura muzicală populară. Mai tîrziu se ajunge, bineînțeles, și la închegarea din elemente eterogene a unei culturi proprii acestei clase, cum a fost cazul la noi cu cultura feudală din jurul anului 1800, care era puternic influențată de cultura muzicală religioasă, de cea orientală — venită mai ales de la Constantinopol — și de cultura apuseană, îndeosebi de cea franceză. Cultura populară românească, reprezentată mai ales prin jocuri, va fi prezentă totuși, tot timpul, atît la curțile domnitorilor cît și ale boierilor, prin intermediul lăutarilor.

---

[4] G. Breazul, *op. cit.*, p. 21; — C. Bobulescu, *Lăutarii noștri*, București (1922), p. 61.

[5] M. Negrea, *Un compozitor român ardelean din sec. al XVII-lea, Ion Caioni* (1621—1687), Ed. Scrisul Românesc, Craiova, f.a., p. 39—57.

[6] V. Cosma, *Documente și lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea*, în ,,Muzica'', 14 (1964), nr. 5—6, p. 71.

O ultimă melodie de dans românesc, datînd din secolul al XVII-lea, se află în *Codex Vietoris* (cca 1680)[7].

Prin 1730 pătrund într-o colecție cu melodii de dansuri și cîntece maghiare, cehe, polone și ucrainene, trei dansuri românești[8], folosite, ca și cele din *Codex Caioni*, la curțile feudalilor maghiari.

În a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, după încheierea păcii de la Kuciuk-Kainargi (1774), slăbește oarecum apăsarea jugului otoman asupra Țărilor Române, cel puțin din punct de vedere economic. După această dată, Valahia și Moldova intră în circuitul comercial european. Țările burgheze apusene încep să se intereseze tot mai mult de aceste ținuturi, în primul rînd — după cum se înțelege — de bogățiile ce se găseau aici. Pe de altă parte, burghezia autohtonă începe să se formeze. Toate acestea fac ca cele două Țări Române să fie vizitate tot mai des de străini. Ca urmare, apar publicații tot mai ample privitoare la cele două Principate. În unele dintre aceste publicații se prezintă nu numai latura economică, ci și cea istorică și social-politică. Dorința de cunoaștere merge chiar mai departe, unii dintre ei referindu-se și la limbă și obiceiuri. Printre aceștia din urmă se enumeră și Franz Joseph Sulzer — chemat în țară de Al. Ipsilante în vederea deschiderii unei școli de drept — care a publicat 3 volume privitoare la Țările Române[9]. La sfîrșitul volumului al doilea, în Tabula I, el publică 10 melodii populare românești, din Transilvania și Valahia (Țara Românească). Melodiile, cu excepția celor de cîntec (nr. 3 și 4), sînt clare, am putea spune chiar bine notate, Sulzer fiind un bun muzician. Mobilul culegerii și publicării acestor melodii este, în mod evident, etnografic. Sulzer nu le-a ales dintre cele pe care le auzea la curtea lui Ipsilante, ci le-a cules din locurile pe unde a peregrinat. Mai mult decît alți culegători, ce vor urma, el a auzit și s-a interesat de cîntecul și jocul popular românesc autentic. Aceasta mărește și mai mult valoarea melodiilor pe care le-a publicat.

Același mobil stă și la baza culegerii și publicării melodiilor apărute în anii 1814 și 1821, în revista germană „Allgemeine musikalische Zeitung”, care apărea la Leipzig[10]. Melodiile din numărul din 1814 provin din Transilvania și sînt mult mai valoroase decît cele apărute în 1821, care provin din Moldova, întrucît sînt mai autentic populare. Cele din Moldova, cu excepția dansului de la nr. 4, sînt de origine sau influență orientală.

---

[7] G. Breazul, *op. cit.*, p. 280—281.

[8] A, Benkö, *Melodii românești într-o colecție muzicală din sec. al XVIII-lea*, în „Muzica”, 13 (1963), nr. 1, p. 25 ; V. Cosma, *op. cit.*, p. 69.

[9] Fr. J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, Wien, bey Rudolph Gräffer (1781—1782).

[10] Il. Cocișiu, *Un străin (anonim) despre muzica românească la începutul sec. al XIX-lea*, în „Revista de folclor”, 1 (1956), nr. 1—2, p. 273 și 276. Melodiile au fost descoperite mai întîi de către prof. G. Breazul, care le-a publicat atît în „Muzica românească de azi” (Cartea Sindica-

Alte melodii mai apar în anul 1830, publicate de Eftimie Murgu[11]. Cartea acestuia conține 5 melodii românești (3 melodii de dans și 2 „Schäfer Arien") și 4 melodii de dans sîrbești („raitsisch"). Scopul publicării acestor melodii a fost dovedirea și pe calea muzicii că românii sînt de origine romană. Romanitatea poporului român, pe baza limbii și a obiceiurilor, se susținuse și mai înainte, între alții de Miron Costin și D. Cantemir ; niciodată această idee nu s-a susținut însă cu mai multă înverșunare și cu argumente mai felurite și mai exagerate ca de către așa-numitul curent latinist care, într-o formă slăbită, va dăinui — cel puțin la ardeleni — pînă la dezrobirea lor de sub jugul habsburgic. E. Murgu se alătură acestui curent, aducînd în plus argumentul muzicii populare. Desigur că argumentația sa nu stă în picioare, dar valoarea documentului muzical e indiscutabilă.

O colecție mai bogată scoate — în anul 1834, după cîte se pare — Fr. Rouschitzki[12]. Ea cuprinde : cîntece „moldave, valache, grecești și turcești". Colecția este extrem de interesantă pentru că, publicînd creații populare și culte moldovenești, alături de creații turcești și grecești, ne prezintă fidel situația muzicii în saloanele clasei stăpînitoare a celor două Țări Române, în jurul anului 1830. Merită să reținem mai ales că Rouschitki publică, alături de alte melodii populare, melodia cîntecului haiducului Bujor, ceea ce denotă o anumită atitudine din partea autorului colecției. Melodiile populare provin de la oraș — adică sînt creații populare orășenești —, iar jocurile sînt lăutărești, cu puternice influențe orientale.

Este greu de spus dacă Rouschitzki a primit imbold să publice această colecție de la manuscrisele cu cîntece în notație psaltică care circulau pe atunci la noi[13], sau de la publicațiile în notație lineară apărute în alte părți, de care probabil că va fi avut cunoștință[14]. Oricum, activitatea lui nu poate fi desprinsă de ideile noi ce-și făceau loc tot mai mult în societatea românească de pe atunci și pentru care lupta burghezia română în ascensiune.

Această luptă va avea drept consecință, pe plan cultural, îndepărtarea culturii grecești și înfiriparea unei culturi românești. Revendicînd libertatea pentru ea, burghezia a fost nevoită să militeze și pentru liber-

---

tului artiștilor instrumentiști din România, scoasă de prof. P. Nițulescu (București, 1939), p. 348—351), cît și în *Patrium Carmen* (Contribuții la studiul muzicii românești, „Melos", Culegere de studii muzicale scoasă de G. Breazul, Craiova [1941], p. 439—441).

[11] E. Murgu, *Wiederlegung der Abhandlung welche unter dem Titel vorkömmt : Erweis, dass die Wallachei nicht römischer Abkunft sind. . . und Bewais, dass die Wallachei der Römer unbezweifelte Nachkommlunge sind*, Ofen Universitäts-Schriften, 1830.

[12] Fr. Rouschitzki, *Musique orientale.* 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs, arrangés et dédiés à Son Excellence Monsieur de Kiseleff. . . [Iași].

[13] Gh. Ciobanu, *Cîntece, românești inedite de la începutul sec. al XIX-lea,* în „Revista de folclor", 2 (1957), nr. 4, p. 77—90.

[14] La ruși apăruseră trei colecții de cîntece : Trutowski (*Culegerea cîntecelor simple rusești pe note*, 4 volume apărute între 1776—1795), I. Praci (*Adunare de cîntece populare ruse,* apărută în 1790, ediția a 2-a în anul 1806) și Kirșadanilov (*Versurile vechi ale Rusiei*, culese de. . . ., 1818 ; iar culegerea maghiară de 550 cîntece, făcută de Adam Palóczi Horvath, datează din anul 1813.

tatea altora : pentru scoaterea ţăranilor din iobăgie şi pentru eliberarea ţiganilor din robie. Dacă pentru ţărani nu s-a putut face nimic pînă în 1864, datorită în bună măsură trădării burgheziei, Obşteasca Adunare a Ţării Româneşti a votat „în unanimitate”, la începutul anului 1847, eliberarea ţiganilor domneşti şi mănăstireşti, nu însă şi a celor boiereşti. Entuziasmul ce a stîrnit acest act a făcut să apară o colecţie de melodii de joc, „în Liberarea ţiganilor”, după cum se spune în titlu[15]. Melodiile sînt în stilul lăutăresc al epocii, poate chiar creaţii lăutăreşti. Felul în care acestea sînt prezentate : aranjate ca o suită, cu o „Introducţie” şi o „Coda”, dovedeşte influenţa formelor muzicale occidentale. Colecţia prezintă o importanţă deosebită pentru cercetarea stilului de execuţie lăutăresc.

Cu această colecţie se încheie prima perioadă a culegerii şi publicării muzicii noastre populare, în care notaţiile sînt cu totul întîmplătoare.

II. PERIOADA VALORIFICĂRII ARTISTICE CONŞTIENTE A FOLCLORULUI. SUBPERIOADA DINTRE ANII 1848 — CIRCA 1907

Începînd de la sfîrşitul decadei a patra a secolului trecut, ideile social-politice antifeudale capătă la noi — ca urmare a dezvoltării forţelor de producţie şi a contactului cu ideile progresiste venite din occident şi din Rusia — o tot mai largă răspîndire. Dacă în perioada feudală prin popor se înţelegea — după cum afirmă M. Kogălniceanu — „prinţul, clerul şi nobilimea”[16], pentru generaţia care a pregătit şi a dezlănţuit mişcarea revoluţionară de la 1848, poporul este alcătuit din marea masă a celor năpăstuiţi şi desconsideraţi, pentru că aceştia reprezintă „izvorul tuturor mişcărilor şi isprăvilor”, fără aceştia „stăpînitorii n-ar fi fost nimică”[17]. Această nouă concepţie duce la militarea pentru o cultură naţională cu caracter popular, care să se inspire din poeziile şi tradiţiile populare. N. Bălcescu, M. Kogălniceanu, A. Russo, C. Negruzzi şi V. Alecsandri — reprezentanţi de frunte ai luptei poporului pentru libertate — află în creaţiile populare documente istorice, fac din ele armă de afirmare a naţionalităţii poporului nostru. Se merge pînă la a se căuta această poezie la ţară, nu la oraş. „Noi cerem — spune N. Bălcescu — ... ajutorul tuturor celor ce locuind pe la ţară pot mai cu lesnire a le culege şi a ni le împărtăşi”[18]. V. Alecsandri nu se limitează a cere ca poeziile populare să fie culese de la ţară, ci colindă el însuşi munţii pentru a le culege.

---

[15] C. Steleanu, *Hori naţionale româneşti pentru piano-forte. . .*, în „Liberarea ţiganilor”, Bucureşti, 1847.

[16] M. Kogălniceanu, *Opere*, I, *Scrieri istorice*, Ediţie îngrijită de A. Oţetea, Bucureşti (1946), p. 292.

[17] *Ibidem*, p. 648.

[18] N. Bălcescu, *Opere*, I, Partea I-a, Ediţia G. Zane, Bucureşti (1940), p. 108. Mai înainte de el, G. Bariţ cerea la rîndu-i să fie culese „din gura secerătoarelor, torcătoarelor şi a maicelor ce-şi leagănă pruncii. . .” (v. G. Bariţ, *Articole literare*, „Mica bibliotecă critică”, E.S.P.L.A. (1958), p. 44).

Rostul pe care-l atribuiau cei din generaţia paşoptistă culegerii poeziilor populare ne este dezvăluit de V. Alecsandri, care scria în 1849 : ,,Într-o epocă ca aceasta unde ţările noastre au a se lupta cu duşmani puternici care încearcă a întuneca nu numai drepturile politice, dar chiar naţionalitatea românilor, poezia populară ne va fi de mare ajutor . . .” [19].

Tot Alecsandri scrie, cîţiva ani mai tîrziu, referindu-se la melodiile publicate de C. Mikuli : ,,Albumul d-lui Mikuli a bine venit, căci aduce un contingent de mare preţ la comoara cunoştinţelor Europei în privinţa naţionalităţii noastre” [20].

În această luptă de afirmare a naţionalităţii poporului român participă şi muzica, prin colecţiile scoase în jurul anului 1850 de către : J. A. Wachmann [21], Henri [22] şi C. Mikuli [23].

În ,,Préface” la Caietul al treilea, Wachmann spune clar că, fiind timpul în care ,,toate naţiunile se străduiesc să comunice contemporanilor particularităţile lor atît istorice cît şi artistice”, s-a gîndit ,,să ofere judecăţii lumii muzicale o colecţie de melodii naţionale valahe, tot atît de deosebite prin originalitatea şi ciudăţenia lor cît şi prin farmecul pe care-l conţin”.

La rîndu-i, Henri scrie în ,,Prefaciâ” că ,,Strigătul de Naţionalitate şi de Drepturi egale au aflat un răsunet puternic la Popului roman . . .” şi că vrea să aducă prin melodiile ce publică ,,o probă că naţionalitatea acestui popul se pronunţie precis, incontestabil, nu numai în limba şi datinile sale dar încă şi în muzica sa, carea diferă de oricare alta cunoscută pînă acum”.

Mikuli nu însoţeşte caietele sale de o prefaţă, nici nu afirmă undeva că are în vedere un asemenea scop publicînd melodiile sale ; am văzut însă că Alecsandri le consideră ,,bine venite” tocmai din acest punct de vedere.

În acelaşi timp cu cei de mai sus — cu unele publicaţii chiar anticipîndu-i [24] — publică şi Anton Pann cîntecele sale [25]

,,De la lume adunate
Şi iară la lume date”.

---

[19] V. Alecsandri, *Proză*, p. 187. Apud C. I. Gulian, *Sensul vieţii în folclorul românesc*, E.S.P.L.A. (1957), p. 19.

[20] Idem, *Dridri*, Culegere de proză, II, E.S.P.L.A. (1960), p. 74 (Biblioteca pentru toţi, 5)

[21] J. A. Wachmann, *Mélodies valaques pour le piano* : I. *Roumania*, Vienne, chez H. F. Müller ; II. *Bouquet de mélodies valaques originales*, chez H. F. Müller ; III. *L'Echo de la Valachie*, Wien, F. Wessely vormals H. F. Müllers W-we ; IV. *Les bords du Danube*, Vienne, Wessely et Büssing, ci-devant H. F. Müller V-ve.

[22] Henri, *Airs nationaux roumains* transcrits pour Piano, Pietro Mechetti qm. Carlo, Vienne. După cum a arătat G. Breazul (v. *Patrium Carmen*, p. 391) numele complet al autorului este A. Henri Ehrlich (Alfred Heinrich Ehrlich).

[23] Charles Mikuli, *Douze airs nationaux roumains* (Ballades, chants des bergers, airs de danse etc.), recueillis et transcrits pour le piano, I-IV, Leöpol, Wild.

[24] Dacă avem în vedere *Cîntecele de stea*, A. Pann, îi anticipă pe toţi aceştia cu aproape 20 de ani. Menţionăm însă că publicaţia ,,Versuri muziceşti”, apărută în anul 1830, nu conţine melodii — ceea ce ne interesează pe noi — şi că nu le întîlnim decît în ediţia a 3-a apărută în anul 1846. Nu ştim cînd va fi apărut ediţia a 2-a şi dacă va fi avut sau nu melodiile.

[25] A. Pann, *Cîntece de lume*. Transcrise din psaltică în notaţia modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, E.S.P.L.A., 1955.

Între Wachmann, Henri și Mikuli pe de o parte și A. Pann pe de altă parte există o deosebire esențială în felul de a prezenta melodiile, determinată de publicul căruia se adresează. Colecțiile primilor, după cum se știe, dau melodiile fără text — ne referim la melodiile de cîntec, bineînțeles, nu la cele de dans, — și cu acompaniament de pian, întrucît erau adresate în primul rînd lumii din afară, pe care nu o interesa textul și nici nu l-ar fi înțeles, apoi erau adresate burgheziei noastre care devenea din ce în ce mai puternică. A. Pann publică melodiile sale fără acompaniament dar cu text, fiind adresate tuturor celor ce doreau și cereau cîntec românesc, în limbă românească. Acest curent a început imediat după răscoala poporului sub Tudor Vladimirescu, iar A. Pann a contribuit, prin cîntecele create de el, la dezvoltarea lui. Publicînd *Spitalul Amorului sau Cîntătorul Dorului* [26], A. Pann nu face decît să pună la îndemîna unui cerc și mai larg de amatori cîntece care deja circulau din gură în gură, sau prin manuscrise. În fond, mobilul publicațiilor este același la toți cei patru muzicanți, întrucît acțiunea tuturor se datorește spiritului de redeșteptare națională care anima mase tot mai largi, numai că au în vedere lumi diferite. Superioritatea lui A. Pann față de ceilalți constă în faptul că el nu publică melodii populare și nici poezii populare ca Alecsandri, ci cîntece populare care sînt îngemănare de melodii și text. Altfel, pentru nici unul din ei n-a fost clară noțiunea de cîntec popular. Dovada o avem în faptul că toți pun alături melodii populare și creații orășenești de origine cultă. Pentru aceștia, ca și pentru Alecsandri [27], era popular ceea ce era acceptat de către mase, ceea ce circula intens. Trebuie să reținem totuși că masele care erau luate în considerație pe atunci — cel puțin din acest punct de vedere — erau cele orășenești, și nici acestea în totalitatea lor.

Punerea laolaltă a creațiilor populare și culte va dăinui, în ceea ce privește muzica — după cum vom mai vedea — pînă către sfîrșitul secolului al XIX-lea. Trebuie să reținem totuși că unele melodii — cum sînt doinele din colecțiile Henri și Mikuli, cîntecele publicate de A. Pann în *O șezătoare la țară* [28] și unele din *Spitalul Amorului* — sînt creații populare, celelalte fiind creații culte orășenești. Cît despre melodiile lăutărești, acestea vor juca un rol din ce în ce mai mare și vor ocupa un loc tot mai important în tot ce se va publica pînă la sfîrșitul acestui secol.

Merită să reținem că răsunetul luptei poporului împotriva orînduirii feudale se face simțit în aceste colecții prin introducerea melodiilor unor *cîntece haiducești* — la A. Pann avînd și textul respectiv [29] —, a unor cîntece care în timpul revoluției de la 1848 au însuflețit masele la lupta de dărîmare a exploatării feudale, cum au fost *Deșteaptă-te române* și *Sub o culme de cetate*, și a cunoscutei *Hora Unirii*. De aici rezultă simpatia autorilor acestor colecții pentru lupta și aspirațiile poporului.

---

[26] A. Pann, *Spitalul Amorului sau Cîntătorul Dorului*, Ed. I-a, br. 1—2, București, 1850; ed. a II-a, br. 1—6, București, 1852.

[27] V. Alecsandri trece între cîntecele populare *Hora unirii*, care este creație proprie.

[28] A. Pann, *O șezătoare la țară sau povestea lui Moș Albu*, Partea a 2-a, București, 1852.

[29] Anton Pann publică textele cîntecelor haiducești *Jianu* și *Tunsul* încă în anul 1837, în *Poezii deosebite sau cîntece de lume*, ed. a 2-a.

Toate aceste colecţii mai ridică o problemă importantă, pe care vom întîlni-o de acum încolo regulat : aceea a *atitudinii autorilor lor faţă de materialul pe care-l publică, a metodei de culegere utilizată.*

Despre A. Pann ştim, din spusele elevului său G. Ucenescu [30], că nu a lăsat cîntecele aşa cum circulau ele, ci le-a ,,modificat", le-a ,,dres", le-a ,,corectat" sau le-a ,,prelucrat". Spunînd aceasta, ne referim şi la melodii, nu numai la texte. Acelaşi lucru l-a făcut de altfel şi V. Alecsandri, apoi Athanasie Marienescu, care au publicat numai texte.

Spre deosebire de aceştia, muzicanţii care au publicat melodii în jurul anului 1850 — mai puţin A. Pann, bineînţeles — îşi pun problema respectării întocmai a melodiilor. Astfel, Henri afirmă : ,,N-am schimbat nimica nice în melodii nice în acompîniment, ci le-am transcris aşia cum le-am auzit cîntate de Romani şi de muzicii ţigani". J. A. Wachmann declară, de asemenea : ,,Le dau aşa cum le-au auzit din gura trubadurilor populari".

Se înţelege că este mult mai greu de redat exact o melodie în comparaţie cu un text, dacă n-a fost culeasă cu mijloace mecanice, întrucît în timpul cîntării au loc continuu variaţii, mai mari sau mai mici, care nu pot fi prinse cu uşurinţă; trebuie să reţinem totuşi, ca un fapt pozitiv, această preocupare pentru autentic care precede — cel puţin în practică — cu circa 20 de ani pe literaţi [31].

Aceeaşi preocupare vom întîlni şi la Al. Berdescu [32], cel puţin pentru anii 1860—1862, cînd scoate cele nouă caiete, căci în 1871 — după cum singur declară — încheie melodiile ,,prin mai multe şi felurite ameliorări şi înfrumuseţări artistice, spre a fi cu mai multă plăcere ascultate cînd se vor executa" [33]. Tot el ridică în ,,Prefacia" cu care însoţeşte primul caiet *problema păstrării ,,caracterului naţional" al melodiilor şi a acompaniamentului.*

Berdescu vede rezolvarea primei probleme în redarea ,,cuvenitelor măsuri caracteristice" ale melodiilor şi în ,,speciala împărţeală a acestei măsuri", deci în respectarea întocmai a ritmului. Consideră că cei ce au publicat înaintea lui, fiind ,,streini" — şi deci ,,nefamiliarizaţi" ,,cu interiorul acestor melodii" şi ,,nesusţinuţi" ,,de simţul român" — n-au putut ,,înţelege" şi reda ,,originalitatea" melodiilor pe care le-au publicat.

În ceea ce priveşte acompaniamentul, Berdescu se dovedeşte a fi ,,ortodox" convins în respectarea regulelor armonice occidentale. Nu admite însă disonanţele. După ce ne spune că lăutarii au luat obiceiul să introducă ,,în fiecare melodie mai multe note streine de acompaniament'', ,,spre a le da o expresie melancolică astfel cum este plăcută românilor'', afirmă că a respectat melodiile ,,întocmai precum se execută de către aceştia'', deşi măsurile disonante ,,ar fi trebuit îndreptate''. Pînă la sfîrşit dovedeşte totuşi că le-a ,,îndreptat'', întrucît — faţă de acompaniamentul cobzei, pe care-l are în vedere şi-l ia de model — renunţă la terţă, pe care o înlocuieşte ,,cu octava tonicei''.

---

[30] A. Pann, ,,*Cîntece de lume*"....,p. 35.

[31] O părere asemănătoare exprimase G. Bariţ încă în 1839, cînd cerea să se culeagă ,,cîntecele Ossianilor şi a barzilor româneşti, *originale, neschimbate, neatinse, cum se află în gura poporului* (subl. noastră, - *G.C.*), în munţi, în văi, în şesuri şi ori-unde" (G. Bariţ, *Articole literare* (Mica bibliotecă critică, 60), E.S.P.L.A. (1959), p. 44).

[32] Al. Berdescu, *Melodii române.* Scrise pentru prima oară în toată originalitatea şi caracterul lor naţional astfel cum le eczecutează lăutarii români. Pentru piano-forte de. . ., Caiete, 1—9, Bucureşti (1860—1862). Conţin în total 41 melodii populare orăşeneşti, răspîndite prin lăutari.

[33] Al. Berdescu, *Melodii arangiate în adevăratul lor stil naţional.* Pentru piano de. . ., Bucureşti (1871), Imprimérie de Jean Weiss et Jean Cartu, Prefaţa. Publicaţia conţine 3 melodii de joc, creaţii lăutăreşti.

În afară de acestea, prefaţa lui Berdescu mai conţine cîteva *informaţii* care merită să fie reţinute, întrucît unele din ele *ne vor ajuta să înţelegem dezvoltarea de mai tîrziu a creaţiei populare orăşeneşti*. Acestea ar fi :

1. Toate melodiile compuse prin oraşe pe texte — numite ,,naţionale simţimîntale'', din cauza conţinutului lor ,,melancolic'' — sînt scrise fără excepţie, în măsura de 3/8. Ca mişcare, sînt executate în andantino sau moderato. Cînd sînt cîntate însă ţăranilor, aceleaşi melodii sînt executate în măsura de 6/8 şi în mişcarea ,,andante melancolico''.

2. Horele — totdeauna în măsura de 6/8 — sînt executate în mişcare alegretto pentru dans, şi în mişcare moderato ,,pentru a fi numai ascultate''.

Ni se menţionează pentru prima dată, aşadar, existenţa unor melodii ,,de ascultat'' [34]. Acest gen se va dezvolta mai apoi, căpătînd trăsături specifice. În timpul de faţă, întîlnim asemenea melodii şi la mulţi lăutari de ţară, nu numai la cei de oraş.

3. Cobzarii cu experienţă obişnuiesc — după cum afirmă Berdescu — să îmbine acompanierea cu execuţia la unison cu vioara, procedeu întîlnit şi astăzi la unii cobzari.

4. Spre deosebire de horele în 6/8 — care-şi primesc denumirea după creatorul lor sau după locul unde au fost compuse — cele în 2/4, sau în alla breve, ,,se numesc populare, se dănţesc cu un caracter eroic, se esecută de lăutari allegro şi fiecare are o numire proprie''. Berdescu ne indică aici — după cum se vede — criteriul de a deosebi melodiile populare de creaţiile orăşeneşti şi lăutăreşti. Acest criteriu nu rămîne valabil pentru perioadele ulterioare, dar pentru perioada în care a apărut o colecţie oarecare trebuie avut în vedere pentru determinarea originii melodiilor.

Ceea ce am vrea să subliniem înainte de a părăsi pe Berdescu — cu care, de altfel, ne vom mai întîlni — este că moda creaţiilor populare orăşeneşti în măsuri ternare va dăinui pînă către sfîrşitul secolului cînd, sub influenţa muzicii occidentale, dar şi a celei populare, se va impune tot mai mult ritmul binar. Acompaniamentul ternar mai dăinuie încă şi astăzi, fiind folosit la acompanierea unor melodii cîntate molto rubato, în marea lor majoritate de provenienţă orăşenească.

---

[34] Asemenea melodii au existat, desigur, şi mai înainte. În ori ce caz, N. Filimon afirmă că pe timpul domniei lui Caragea — deci în a doua decadă a secolului trecut — existau alături de ,,Arii de joc şi arii de delectare, numite cîntece de masă'' (v. *Ciocoii vechi şi noi*, Biblioteca pentru toţi, E.P.L.A., 1950, p. 159, nota). E posibil ca acest gen de muzică să ne vină de la turci, care aveau melodii — cum erau pestrefurile, de pildă, — numai pentru ascultat. Menţionăm totuşi că asemenea melodii erau în uz, în secolul trecut, şi la maghiari. Este vorba de aşa-numitele *hallgató-notas* (v. A. de Bartha, *La musique hongroise et les tziganes*, ,,Revue des deux Mondes'', XLVIII^{e} année, 3-e période, Tome vingt-huitième, Paris, 1878.

Ţinem să subliniem, de asemenea, faptul că Berdescu ne redă, pentru prima dată, unele formule ritmico-armonice de acompaniament, folosite şi astăzi de lăutarii din Muntenia.

Din cele de mai sus se vede că *Al. Berdescu* reprezintă o *etapă nouă* — am putea spune — *pe calea preocupărilor folcloristice la noi*. Acest pas mai departe faţă de J. A. Wachmann, Henri şi Mikuli este justificat, de altfel, şi de progresul cultural general în acea epocă. După anul 1848 începe să se înfiripe o cultură muzicală românească, începe să se dezvolte gustul pentru muzică. Dovada a fost făcută, în septembrie 1851, de reprezentarea de către Matei Millo a unor piese româneşti — printre care *Baba Hîrca* — cu muzică de Al. Flechtenmacher. Dacă la reprezentaţiile trupelor italiene, franceze sau germane ale timpului mergeau numai cei ce puteau plăti scump biletul, la reprezentaţiile trupei lui Millo au alergat şi ,,locuitorii de prin măhălalele Bucureştilor'' [35]. Succesul se datora nu numai lui Millo, ci şi melodiilor lui Flechtenmacher care erau luate de la lăutari sau create în spiritul melodiilor lăutăreşti.

Progresul cultural se face simţit în toate domeniile. Contactul cu ideile ce se frămîntau în apus cu privire la creaţiile populare, ca şi rezultatul culegerilor de la noi, au permis lui *Al. Odobescu* să pună în articolul *Cîntecele poporane în raport cu ţara, istoria şi datinele românilor* problema ,,cercetării comparative a creaţiilor populare cu cele ale neamurilor cu care am venit mai mult în contact'' [36]. Susţinerile sale, aşa cum au fost formulate, nu au stat mai apoi în picioare ; rămîne însă ca un fapt pozitiv ideea cercetării comparative a creaţiei populare, pusă pentru prima dată la noi.

O asemenea cercetare sugerează şi N. Filimon în articolul său *Lăutarii şi compoziţiile lor*, apărut în ,,Buciumul'', nr. 311 din 21 noiembrie 1864. Articolul este extrem de interesant, nu atît pentru felul cum argumentează cît pentru că ne pune în situaţia de a înţelege mai uşor felul cum s-a dezvoltat folclorul muzical orăşenesc. Pe scurt, Filimon spune următoarele :

1. Pentru ,,a da mai multă varietate baladelor, horelor şi cîntecelor necesare pentru delectarea societăţii'', lăutarii au căutat să se inspire din muzica bisericească. Au recurs la aceasta, ,,nefiindu-le de ajuns ideile ce le inspira fluierul păstorului şi privirea naturii''. În sprijinul afirmaţiilor sale, Filimon aduce asemănarea dintre ,,muzica din bisericile de prin vîrful munţilor'' ,,cu baladele şi cîntecele de dor lăutăreşti din acele regiuni''.

2. Datorită legăturilor dintre Ţările Române şi turci, s-au introdus la noi, cu timpul, obiceiurile şi muzica turcească. ,,Lăutarii găsiră în acea muzică turcească o nouă sorginte de inspirare şi imitaţiune''...

3. Sub stăpînirea domnitorilor fanarioţi, au fost aduşi în ţară numeroşi ,,cîntăreţi de serai şi bisericeşti''. Datorită influenţei acestora, ni s-a stricat atît muzica bisericească cît şi cea lăutărească, schimbîndu-se pînă şi ,,caracterul tonurilor''.

---

[35] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, II, Iaşi (1922), p. 62.

[36] A. I. Odobescu, *Opere*, Clasicii români, E.S.P.L.A., 1955, I, p. 295.

4. După introducerea muzicii europene în armată, şi mai ales după instalarea teatrului de operă la Bucureşti, ,,compoziţiunile lăutăreşti începură a lua un caracter european, amestecat cu cel turcesc ; prima şi secunda parte a horelor începură a se compune din imitaţiunea veri-unui vals sau mazurkă, iar finalele era luat din muzica orientală". ,,Acest gust de compoziţiune amfibia începu — afirmă Filimon — la anul 1830 şi dură pînă la 1858".

După acest an, ,,începu a se auzi din timp în timp *hore* şi *cîntece de petrecere* a căror esenţă muzicale este cu totul europeană". Acest lucru a fost posibil datorită întinderii ce a luat ,,cultura muzicii europene în societatea noastră". ,,Sceptrul compoziţiunii muzicale nu mai este astăzi — spune Filimon — absolut în mîna lăutarilor. Mai mulţi juni şi june din diferite clase ale societăţii găsesc o nobilă distracţiune în compunerea horelor şi altor cantilene naţionale, pe care le dau lăutarilor să le esecute". Regretă că aceste melodii nu au nimic naţional în ele.

Într-o cronică la *Tunsul Haiducul* — vodevil în două acte, localizat de S. Mihăiescu — referindu-se la afirmaţia că muzica acestuia este ,,naţională", spune că în realitate ,,o mare parte dintr-însa este lăutărească şi cînd zicem lăutărească înţelegem cosmopolită". În susţinerea afirmaţiei sale, Filimon scrie mai departe : ,,Lăutarul nostru este o fiinţă foarte ciudată : el emigrează în Turcia şi, împlîndu-şi acolo capul cu muzică orientală, începe a turna la hori româneşti, învaţă din memorie polci, valsuri şi melodii de operă şi subt impresiunea lor trînteşte la doine, pe care le numeşte iară româneşti ; dar dacă cineva şi-ar da osteneala să facă anatomia muzicală acestor compoziţiuni, desigur că le-ar găsi formate din idei orientale şi europene plus strofa (sic !) ţigănească ieşită din propria-i imaginaţiune a lăutarului, pe care s-ar îndoi de multe ori a o numi românească"[37].

Pentru a avea ,,o muzică naţională caracteristică — afirmă Filimon — cată *să studiem* cu multă atenţiune *muzica ţăranului din toate părţile locuite de români* şi *pe a naţiunilor puse în contact cu noi* [sublinierea noastră, *G.C.*], să facem exploraţiune în Italia, Ispania şi Francia meridională şi apoi din analogia ce vom găsi între aceste diferite elemente muzicale să stabilim adevăratul caracter al muzicii noastre".

După cum se vede, cele scrise de Filimon conţin o serie de observaţii judicioase cu privire la muzica lăutărească, precum şi unele propuneri originale de determinare a caracterului muzicii noastre populare. Desigur că nu poate sta în picioare susţinerea lui că pentru balade, hore şi cîntece lăutarii s-au inspirat din muzica bisericească, dar constatarea influenţei muzicii orientale, şi apoi a muzicii occidentale asupra lăutarilor este foarte justă.

Merită să reţinem, de asemenea, părerea sa că adevărata muzică naţională trebuie căutată în ,,muzica ţăranului din toate părţile locuite de români", părere motivată de ,,cosmopolitismul" muzicii lăutarilor de oraş de pe vremea lui, după cum merită să reţinem ideea necesităţii comparării muzicii poporului nostru cu cea a popoarelor cu care am venit în contact, pentru a putea determina ceea ce ne este specific. În ceea ce privește apropierea dintre muzica noastră populară și cea a popoarelor latine din occident, pe care o sugerează, rămîne ca o problemă deschisă. În majoritatea lor, aceste idei nu au mai fost abordate de cei ce au urmat — cu excepția, în unele privințe, a lui *T. T. Burada* și *G. Musicescu*, despre care va veni vorba — deși de cînd au fost lansate și pînă acum a trecut aproape un veac. Aceste probleme rămîn, prin urmare, să fie lămurite de-abia de acum încolo.

---

[37] N. Filimon, *Opere*, Clasicii români, E.S.P.L.A., 1957, II, p. 353. Cronica este apărută în ,,Ţăranul român" Bucureşti, 1 (1862), nr. 34, noiembrie 11.

De la publicarea caietelor lui Al. Berdescu și pînă în anul 1876, nu mai apar — din cîte știm pînă acum — colecții mai importante de folclor [38]. Aceasta nu înseamnă însă de loc că ar fi slăbit interesul pentru aceste producții, ci se datorește *tendinței de utilizare a folclorului în creația cultă*. În ce măsură s-a reușit acest lucru, și ce direcție a luat această tendință, rămîne să arătăm ceva mai tîrziu. Deocamdată, atenția ne este îndreptată, în ceea ce privește dezvoltarea preocupărilor pentru folclor, spre activitatea lui T. T. Burada.

Merită să reținem că toate colecțiile de folclor muzical apărute între anii 1848 și 1876 au, în mare, următoarele trăsături comune :

1. criteriul estetic a stat la baza alegerii pieselor;
2. genurile preferate sînt : jocul, cîntecul orășenesc, romanța și, în foarte mică măsură, balada;
3. locul preferat de culegere a fost orașul, iar informatorul obișnuit a fost lăutarul.

Singur A. Pann și-a lărgit sfera de activitate, incluzînd și alte genuri, iar informatorii luîndu-și-i din lumea neprofesioniștilor [39].

Explicația acestei atitudini nu este greu de dat : fiecare a cules din mediul în mijlocul căruia se mișca, de la oamenii cu care a venit în mod obișnuit în contact; iar scopul culegerii și publicării explică în bună măsură preferința pentru ceea ce cînta și cum cînta lăutarul, mai ales dacă ne gîndim pe de o parte la simplitatea liniei melodice a creației țărănești, iar pe de altă parte la materialul fonic redus pe care se bazează, în general, această creație. Asemenea creații nu ar fi satisfăcut gustul celor cărora erau adresate culegerile, cu atît mai mult cu cît muzica lăutărească era cea ,,en vogue'' pe atunci, nu numai la noi ci și în țările vecine.

Spre deosebire de ceea ce s-a întîmplat pînă acum, T. T. Burada își îndreaptă atenția spre alte genuri ale creației populare, și anume spre obiceiurile vechi care folosesc și muzica, așa cum sînt : colindatul, steaua, vicleimul, plugușorul, păpușile, nunta, cîntecul de leagăn, călușul [40], dar și dansul [41]. În ansamblul preocupărilor sale, T. T. Burada a desfășurat o activitate intensă nu numai folcloristică, ci și etnografică și muzicologică [42]. *Noutatea* pe care o aduce el, în afară de *abordarea unor genuri noi*, este sesizarea *legăturii creației muzicale cu manifestarea populară respectivă.* Așa-dar, Burada nu publică melodiile numai pentru frumusețea lor, sau pentru că sînt interesante, ci le surprinde în trăirea lor reală în popor, le leagă de prilej sau de obicei. Nici chiar melodiile de dans nu sînt publicate pentru realizarea lor artistică, ci fiecare este legată de descrierea jocului respectiv. În afară de aceasta, în tot ce prezintă Burada se face simțită prezența etnografului și a muzicologului. *Metoda comparativă este folosită, alături de cea descriptivă,* curent. Incursiunile pe care le face — în domeniul dansului, de pildă — pînă în îndepărtata antichitate, ca și la popoarele vecine, dovedesc o informare foarte bogată. Este preocupat continuu de explicarea fenomenelor pe care le prezintă, le caută legătura cu trecutul. Chiar dacă unele explicații și unele legături pe care le face — cum ar fi, de pildă, privitor la originea unor dansuri — nu rezistă criticii, rămîne faptul pozitiv că nu se mulțumește numai să prezinte fapte de folclor, ci caută să le explice. Din acest punct de vedere nu numai că este cu totul nou, dar încă n-a fost egalat, în unele privințe, de către urmași. Notațiile sînt bine făcute, așa încît pot fi utilizate cu încredere în cercetare. Singur ritmul melodiei jocului ,,bulgăreasca'' (v. ,,Almanah muzical'', III, 1877, 102) este dubios.

---

[38] Ar fi totuși de menționat : A. Gebauer, *Bouquet de mélodies vallaques. . .*, A. Gebauer & Co., București, f.d., 9 melodii ; P. Mezetti, *Colecțiune 10 cîntece și de hore românești*, A. Gebauer, București, f.d. ; Ed. Wachmann, *Barbu Lăutarul*, Melodii populare române culese și transcrise pentru piano de. . ., J. Sandrovits & C-ie București, 1875, 7 melodii.

[39] A. Pann, *Cîntece de lume. . .*, *op. cit.*, p. 30—51.

[40] T. T. Burada, *Despre întrebuințarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român*, ,,Almanach musical'', II, 1876, Goldner, Iași, p. 51—79.

[41] T. T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, ,,Almanach musical'', III, 1877, Goldner, Iași, p. 41—104.

Un alt domeniu, abordat pentru prima oară la noi de către Burada, este cel al instrumentelor muzicale. Și aici, se dovedește bine informat, deschizător de drumuri. Au trebuit să treacă peste trei sferturi de veac pînă să mai apară o lucrare originală în acest domeniu [43].

Pentru a ne face o idee mai completă asupra drumului deschis de Burada în cercetarea producțiilor populare, mai amintim că o serie de alte genuri și specii ale creației populare au fost abordate de asemenea, pentru prima dată de către acesta, cum sînt bocetul, caloianul, lăzărelul, drăgaica, ritualul de secere, și că ne-a dat întîia cercetare folclorică de tip monografic din istoria folcloristicii românești'' [44]. Este vorba de *O călătorie în Dobrogea* [45].

T. T. Burada nu a fost un teoretician, așa încît concepția lui asupra folclorului, și a cercetării acestuia, poate fi dedusă numai din ceea ce a publicat și din felul cum a publicat. După cum am văzut, el s-a îndreptat cu precădere spre genurile tradiționale, neglijate total de înaintașii săi, și-a luat informatorii — după cum se înțelege — direct din popor, și a folosit metodele descriptivă și comparativă încă de la începutul activității sale. Ar fi greu de spus, deocamdată, în ce măsură această direcție total nouă față de ceea ce am văzut pînă acum, este o influență de pe timpul cînd și-a făcut studiile la Paris, în ce măsură este o influență a lui B. P. Hașdeu [46] — care încă din 1867 atrăsese atenția asupra unora din genurile abordate de Burada, și care în cercetările sale filologice şi istorice a utilizat din plin metoda comparativă — şi care este aportul lui personal la lărgirea concepţiei asupra folclorului, ca şi la definirea metodei de cercetare. Cele menţionate mai sus foarte pe scurt pledează pentru o parte personală a lui T. Burada în felul de a privi creaţiile populare şi de a-şi duce cercetările.

---

[42] I. C. Chițimia, *Teodor Burada, folclorist și etnograf*, în ,,Studii și cercetări de istorie literară și folclor'', IV (1955), p. 95—171.

[43] T. Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, E.S.P.L.A., București, 1956.

[44] I. C. Chițimia, *op. cit.*, p 118.

[45] T. T. Burada, *O călătorie în Dobrogea*, Iași, 1880, 280 p.

[46] I. C. Fundescu, *Basme, orații, păcăliturі și ghicitori adunate de. . .,* Cu o introducere despre literatura populară de B. P. Hașdeu, București, 1867.

În anul 1882 este semnalată [47] apariţia unei colecţii de cîntece olteneşti, culese şi publicate de Caliopi Zographos [48]. Colecţia conţine melodii de nuntă, doină, cîntec şi joc, toate populare. Aşadar nu se mai amestecă creaţiile populare cu cele culte. În afară de aceasta, colecţia mai este importantă prin faptul că ne oferă, pentru prima oară, un mănunchi de melodii — textele lipsesc atît la doină cît şi la cîntece — din Oltenia. Notaţia este destul de îngrijită, totuşi schematică.

Faţă de creşterea curentului de culegere a melodiilor populare şi de utilizare a acestora în creaţia cultă, Academia Română hotăreşte în şedinţa din 28 martie 1883 — la propunerea lui V. Alecsandri — să instituie un premiu „pentru cea mai completă colecţiune de arii româneşti"[49]. Termenul de depunere a colecţiilor era sfîrşitul anului 1883. Avînd în vedere că cea mai importantă colecţie, ca număr de melodii, a lui D. Vulpian, a fost depusă peste termenul fixat, ca şi alte deficienţe [50], comisia instituită pentru cercetarea colecţiilor este de părere că nu se poate acorda premiul propus nici uneia dintre cele patru prezentate şi opinează să se fixeze un nou termen de concurs, la sfîrşitul anului 1885. Totodată, propune următoarele condiţiuni pe care să le îndeplinească colecţiile prezentate :

1. piesele să fie „aranjate pentru clavir şi voce cu însemnarea cuvintelor sub note" ;

2. colecţia să fie însoţită „de o indicare pe cît se va putea de completă a publicărilor anterioare de melodii române" ;

3. să se indice „locul şi împrejurările în care au fost adunate melodiile cele nouă" [51].

Prima condiţie vădeşte o anumită concepţie estetizantă privitoare la folclorul muzical, dominantă pe atunci, iar celelalte două condiţii — mai ales ultima — reprezintă cerinţe minime care se impuseseră în bună măsură în culegerile de folclor poetic. Datele privitoare la originea melodiilor sînt, pînă acum, cu totul întîmplătoare şi generale : „oltenesc", „din Moldova", „Horă moldovenească" [52], „de la lăutari" [53]. O singură dată întîlnim o menţiune mai precisă, trecută la unul din cîntecele culese de A. Pann : „Acest cîntec este scris din gura lăutarului Ilie din Scaune...„[54].

---

[47] „Observatoriulu", Sibiu, V (1882), p. 315.

[48] Caliopi Zographos, *Cîntece şi doine de peste Olt*, Culese şi aranjate de. . ., C. Gebauer, Bucureşti, 2 caiete a cîte 12 melodii.

[49] „Anal. Acad. Rom", Seria II, Tom V, Sed. ord. din 1882—1883, Buc., 1884, p. 63.

[50] „Anal. Acad. Rom"., Seria II, Tom VI, 1883—1884, Secţ. I, Bucureşti, 1884, p. 74.

[51] Ibidem.

[52] A. Pann, *Spitalul Amorului. . ., op. cit.*, passim.

[53] B.A.R.., Ms. rom. 3497 : *Carte de cînturi cu note de psaltichie* scrise de G. Ucenescu, student al domnului Anton Pann, la 1852, passim.

[54] *Ibidem.*

Aceste cerințe nu sînt considerate însă nici suficiente și nici clare de către Gavril Musicescu. De aceea, el se adresează Academiei, cerînd să se precizeze cum trebuie să fie cîntecele :

1. În unison sau cu acompaniament;
2. scrise sau nu ritmat;
3. lăsate în tonalitățile în care sînt practicate, sau ,,subjugate'' majorului și minorului actual;
4. colecțiile să cuprindă numai melodiile simple, sau și textele respective [55].

După cum se vede, Musicescu este mai exigent decît comisia Academiei, care era alcătuită din V. Alecsandri, I. Maiorescu și I. Ghica. De altfel, nu este de mirare, întrucît nu numai că el era în specialitate, dar, în ceea ce a scris, a dovedit a fi avut idei mult mai avansate decît ceilalți folcloriști muzicali — și chiar decît majoritatea folcloriștilor literari — contemporani lui. Fără discuție, activitatea de culegător a lui Musicescu este destul de redusă, dacă ne gîndim la ceea ce a publicat el [56]. Importanța lui pentru istoria folcloristicii muzicale românești este însă mare datorită promovării melodiilor autentic populare și ideilor noi cu care vine.

După cum am spus și mai înainte, culegătorii de melodii populare de pînă acum au cules în primul rînd de la oraș și au acordat prioritate melodiilor lăutărești, mai ales celor de joc. Musicescu culege și el de la lăutari, dar de la cei de țară, nu de oraș. În afară de aceștia, culege de la o serie de intelectuali, dar nu se lasă atras de orice melodie, ci numai de creațiile populare autentice, simple și realizate artistic. Se îndreptă și el, ce-i drept, spre unele melodii de joc, acestea nu au însă nimic din stilul melodiilor de joc lăutărești, puternic influențate de muzica orientală, sau prezentînd caracter ,,amfibiu'' — cum spunea Filimon — adică amestec de oriental și occidental, cum întîlnim la numeroase melodii de joc din acel timp.

În ceea ce privește ideile noi pe care le aduce, acestea ar fi, pe scurt :

1. — *Sesizează rolul social al cîntecului popular*, așa cum nu l-a sesizat la noi nimeni altul pînă la el. ,,...Omul muncitor cînd simte o bucurie în sufletul său, sau este bine dispus, cîntă; iar de se întîmplă că soarta îl persecută, viața lui nu e decît o povară, el atunci își micșorează suferințele prin cîntec''[57]. Iar în ,,Prefața'' la cele ,,12 melodii naționale'' scrie : ,,Și dacă țăranul român mai îndură din necazul greu ce îndură în luptele vieții și suportă cu bărbăție nevoile ce-l apasă, apoi aceasta se datorește în cea mai mare parte influențelor duioaselor sale melodii, care-l mîngîie în zilele grele și-l veselesc în cele bune''. Să ne amintim că numai cu un an mai înainte — deci în 1888 — avusese loc o puternică răscoală țărănească, iar la începutul anului 1889 [58] alta, și atunci vom înțelege de

---

[55] G. Musicescu, *5000 lei noi !*, ,,Arta'', Iași, 1 (1884), nr. 11, p. 165.

[56] G. Musicescu, *Melodii naționale, culese și armonizate de...*, Supliment la ,,Arta'', Rev. muzicală, 2 (1885), nr. 7 și 13. În total, 7 melodii; — *12 Melodii Naționale*, culese, armonizate și aranjate pentru chor mixt și piano, (Iași, 1889).

[57] G. Musicescu, *Cîteva cuvinte despre muzică*, în ,,Lyra română'', 1 (188), nr. 6, p. 41.

[58] *Istoria R.P.R.*, Ed. de stat did. și ped., 1952, p. 425.

ce Musicescu vorbeşte de ,,necazul greu ce îndură în luptele vieţii'' ţăranul român. De aici rezultă şi poziţia lui faţă de lupta ţărănimii.

2. *Sesizează*, pentru prima dată în folcloristica noastră muzicală, *caracterul colectiv al creaţiei populare* : ,,În cîntecul popular — scrie el — nu se pune în joc nici originea, nici autorii. Se poate spune numai atît cu siguranţă, că prima impresie dată în vileag de acel ce a avut inspiraţia momentului a trecut printr-o cenzură a zecimi de ani pînă ce s-a cristalizat într-o formă definitivă'' [59].

3. — Impresionat poate de numărul melodiilor pe care-l conţinea colecţia depusă de Vulpian la Academie : 759 de ,,doine, idile, balade, pastorale, hore ; jocuri de brîu ; romanţe şi addio'', şi cunoscînd atît felul de prezentare al melodiilor cît şi conţinutul eterogen al colecţiilor apărute pînă atunci, *sugerează ideea culegerilor de tip monografic regional* ; ,,pe districte şi nu pe colecţiuni generale'', spune el [60]. Din acest punct de vedere, se apropie de ceea ce T. T. Burada făcuse în Dobrogea.

4. — Pentru prima dată la noi vine cu ideea, pe care o şi pune în practică, a *armonizării modale a melodiilor populare*. Pentru el, nu tiparul armonic a contat, ci — după cum spunea încă în 1871 — melodia ,,ca una ce exprimă ideea'' [61]. În polemica pe care a dus-o cu G. Scheletti, care s-a arătat nemulţumit de faptul nesocotirii armurii modurilor oficiale, Musicescu precizează că modurile cîntecului popular nu sînt identice cu majorul şi minorul teoriei muzicii occidentale, că ,,nu fac parte din gamele moderne, ci din cele vechi'', motiv pentru care şi armura folosită a fost cea dictată de structura modului respectiv [62]. Această idee va fi dusă mai departe de D. G. Kiriac.

La toate cele de mai sus, trebuie adăugat — pentru a avea o idee cît mai completă de ceea ce a însemnat Musicescu în trecutul nostru muzical — patriotismul fierbinte care l-a călăuzit şi lupta lui consecventă pentru impunerea cîntecului popular. Concertele pe care le-a dat cu corul metropolitan din Iaşi, în toate provinciile locuite de români, au făcut să se schimbe multe păreri defavorabile privitoare la valoarea artistică a cîntecului nostru popular, au făcut să-l impună pe scenă, să nu mai fie considerat bun numai pentru ,,crîşmă''.

Musicescu s-a ridicat cu tărie împotriva ,,străinismului'', împotriva cosmopolitismului care invadase toate domeniile culturale : ,,. . . Străinismul — spune el — ne subjugă în toate. Se înarmează să ne nimicească pînă şi obiceiurile străbunilor noştri. Vorbirea limbii materne e alungată din saloane. Pînă şi în camerele legiuitoare, intervorbirile neoficiale se fac mai mult în limbi străine, cu preferinţă în cea franceză . . . În urma unei asemenea apatii şi de către muzica naţională, oricît de mică încercare s-ar face şi ori de unde ar veni ea, fie cu scop de a se scoate în lumea mare muzica noastră națională, fie de a reînnoi dragostea pentru ea, este un merit pe care viitorul îl va aprecia”. Iar mai departe scria : „. . . Ar trebui ca tot acela ce poartă numele și simțul românesc să treacă de la vorbe la fapte, adică : să caute a susține, a proteja, a scoate la lumină și a da în lumea mare tot ceea ce produce românul atît materialmente cît și intelectualmente . . .” [63].

---

[59] G. Musicescu, *Cîntările bisericeşti şi muzica populară*, în ,,Archiva'', Iaşi, 1901, nr. 7—8, p. 311.

[60] G. Musicescu, *5000 lei noi!*, în ,,Arta'', Iaşi, 1 (1884), nr. 11, p. 165.

[61] Paul Mihail, *Viaţa şi opera lui G. Musicescu oglindită în scrisorile anilor 1871—1899*, în ,,Studii muzicologice'', 2 (1956), p. 105.

[62] ,,Arta'', Iaşi, 2 (1885), nr. 9—10.

Era timpul, pe atunci, cînd avuțiile țării erau acaparate tot mai mult de străini; cînd conservatorii și liberalii se împroșcau reciproc cu noroi dar își făceau totuși împreună interesele pe spinarea poporului; cînd lupta pentru cultura națională era aprigă din cauză că „înalta societate” nu voia să audă de o asemenea cultură, nu voia să vadă și să audă, de pildă, decît piese și trupe de teatru și de operă străine; cînd peste tot se vorbea franțuzește; cînd o greșală de limba franceză era pentru cel ce o făcea „discalificarea și ridicolul pentru veșnicie”, în timp ce o greșeală de limba română era socotită ca o „delicioasă glumă” [64].

Dar nu numai clasele sus-puse disprețuiau cîntecul popular pe atunci, ci — după cum spune el — și „tîrgoveții”, adică mica burghezie — îndeosebi intelectualii, funcționarii și negustorii — care cînd aud la teatru „vreo horă sau alt cîntec românesc, rîd și fac haz, zicînd : „iată și pentru galerie . . .”, și care „cînd văd pe afiș piese cu muzică națională, nici nu se duc la teatru sau de merg, atunci numai să rîdă” [65]. Din cauza acestei mentalități care stăpînea puternic în acea vreme, dar și dintr-o reținere personală, a ezitat Musicescu mult timp să publice colecția de cîntece populare armonizate de care am amintit, după cum singur ne spune : „De mult mă preocupă această idee, de mai mulți ani o am pus și în practică; n-am avut însă curajul să mă prezint în public cu cîntece de la țară, îngrijorat fiind, nu că vor fi tratate cu indiferențism, dar să nu le compromit” [66].

Într-o asemenea societate a lucrat Musicescu — și alături de el toți cei ce au contribuit la făurirea culturii noastre naționale — pentru scoaterea cîntecului popular adevărat din anonimat, pentru redarea acestuia întregii națiuni.

Cu Musicescu, preocupările folcloristice la noi au fost ridicate, fără discuție, pe o treaptă nouă. Ideile pe care le lansează, și pe care în parte le și pune în practică, sînt într-adevăr noi. Adăugate celor ale lui Berdescu, Filimon și Burada, ele alcătuiesc, putem spune, începutul sănătos al teoretizărilor asupra cîntecului nostru popular.

În linii mari, Musicescu se încadrează în curentul general de valorificare a creației populare, pornit în 1848. Ideilor acestui curent se adaugă cele văzute și auzite de el, în anii 1871—1872, cînd și-a completat studiile muzicale la Petersburg. Aici a luat cunoștință de frămîntările grupului „celor cinci”, aici a luat cunoștință de părerea și atitudinea față de creația populară a marilor revoluționari democrați ruși, aici a putut consulta importanta culegere de cîntece populare ruse a lui Balakirev, apărută în 1866, care a dat un puternic imbold cercetării cîntecului popular rus. Toate acestea, împreună cu experiența sa proprie, au dat naștere ideilor atît de înaintate, pentru acea vreme, ale lui Musicescu.

---

[63] G. Musicescu, *Naționalism sau cîntece populare*, în „Arta”, Iași, 1 (1885) nr. 7, p. 49.
[64] G. Musicescu, *12 melodii naționale, op. cit., Prefață.*
[65] *Ibidem.*
[66] *Ibidem.*

Într-o societate ca cea de atunci, asemenea idei nu-și puteau face loc imediat, nu puteau învinge ușor mentalitatea, și mai ales rutina celor ce se ocupau cu strîngerea și publicarea folclorului. Acest lucru se vede clar din ceea ce publică D. Vulpian nu numai în anii imediat următori intervenției lui Musicescu prin articolul său, în care se referă la condițiile concursului instituit de Academie, ci și mai tîrziu.

În urma amînării concursului pînă la sfîrșitul anului 1885, Vulpian caută nu numai să-și pună de acord colecția existentă cu condițiile concursului, ci și s-o mărească. Pentru aceasta, pe de o parte culege melodii noi, deplasîndu-se uneori la mari distanțe [67], pe de altă parte strînge tot ce consideră el bun prin publicațiile și manuscrisele anterioare [68]. Lucurile mergînd probabil, destul de bine, revista „Doina'' anunță chiar că „d-nul D. Vulpian ... s-a hotărît a da publicității un însemnat număr din ariile naționale culese de el'' [69]. Într-adevăr, în 1885 dă la tipar colecțiile :

Balade, *Colinde*, *Doine*, *Idyle*, vol. I (1885), 381 piese
Jocuri de brîu (1855). . . . . .250 piese
Salba română, vol. II, *Horele noastre* (1886), 500 piese

Prezentînd aceste colecții, sub titlul general de *Muzica populară*, Academia îi acordă premiul instituit, fiind susținut puternic de V. Alecsandri. În afară de aceste colecții, D. Vulpian mai publică :

Romanțe, vol. III (1981), 300 piese
Horele noastre, Seria B, de la 501—1 000 (1908), 500 piese

Așadar, Vulpian publică în total 1931 piese. Numărul este întradevăr impresionant, dar felul notării lor lasă mult de dorit. Musicescu a considerat premierea acordată de Academie drept „strigătoare la cer'' [70]. A avut dreptate, fără discuție, mai ales dacă avem în vedere felul științific în care vedea el alcătuirea unei colecții de folclor, și dacă ne gîndim la deficiențele grave ale notațiilor, mai ales în ceea ce privește ritmul, scrierea textelor sub melodie și acompaniamentul. Cu excepția melodiilor de dans, ritmul este la majoritatea pieselor pur și simplu stîlcit. În deosebi baladele, cîntecele haiducești și doinele sînt aproape de neexecutat.

Prezentînd inițial colecția fără texte, acestea au fost introduse mai apoi, pentru a îndeplini una din condițiile cerute de Academie. Din cauză că nu au fost scrise de la început împreună, la foarte multe cîntece ai impresia că versurile au fost trecute sub melodii de către cineva care nu le auzise niciodată executate de interpreții melodiilor respective. Aceasta se explică prin faptul că Vulpian fiind un foarte bun flautist — cineva afirma, pe atunci, că „farmecul melodiilor naționale și frumusețea lor se poate gusta numai din interpretațiunea și accentele ce Vulpian dă execuțiunii acestor melodii" [71] — își învăța melodiile la instrument, după care le trecea pe note neținînd cont de text.

---

[67] Se anunță, de pildă, plecarea lui în Bucovina, „spre a-și mai adăuga la colecțiunea cîntecelor populare pe cele ce le va găsi prin alte locuri locuite de români'' (vezi „Doina'', 1 (1884), nr. 14, p. 4).

[68] Cunoscînd obiceiul de a lua melodii din colecțiile existente pentru a-și alcătui o colecție proprie, sau a o mări — obicei frecvent practicat pe atunci — revista „Doina'' atrage atenția concurenților la premiul Academiei, după ce anunță că va începe să publice „cîte o bucată de muzică populară'', că nu au voie să intercaleze aceste melodii în colecțiile lor (vezi „Doina'', 2 (1885), p. 143, col. 1).

[69] „Doina'', 1 (1884), nr. 22—23, p. 3, col. 2.

[70] Paul Mihail, *Viața și opera lui G. Musicescu oglindită în scrisorile anilor 1871—1899*, în „Studii muzicologice'', 4 (1957), p. 104.

În ceea ce privește acompaniamentul, reprezintă un serios pas înapoi față de Berdescu care a urmărit redarea lui cît mai aproape de cel al lăutarilor. La Vulpian acompaniamentul este banal, obositor de monoton.

În afară de acestea, nu poate sau nu vrea să facă distincție între ceea ce este creația populară și ceea ce este creație cultă. Spunînd acest lucru, nu ne referim la piesele de origină cultă, create în stilul celor populare, sau în stilul melodiilor de joc lăutărești, ci la creațiile culte ce nu pot fi apropiate în nici un fel de acestea. Ceva mai mult, „idilele" sînt foarte adesea cîntece, sau chiar romanțe, iar unele „romanțe" sînt veritabile creații populare țărănești. În sfîrșit, în ceea ce privește jocurile, nu ezită să-și treacă propriile creații alături de cele pe care le află circulînd prin diferite manuscrise sau publicații și de cele pe care le notează de la lăutari. Seria B din *Horele noastre* conține nici mai mult nici mai puțin de 330 piese proprii, din cele 500 pe care le cuprinde ; din restul pieselor, 79 sînt după C. Steleanu — cel cu horile publicate în cinstea „liberării țiganilor" — iar 91 sînt culegeri, sau după alți autori. Nu ia material străin în aceleași proporții, dar în același fel procedează și pentru alcătuirea celorlalte volume. Are, desigur, scuza că așa era obiceiul pe vremea aceea, ar fi fost însă mult mai folositor dacă ne-ar fi dat o culegere de creații într-adevăr populare, culese chiar „din gura poporului", așa cum începuse să se ceară tot mai insistent pe atunci.

Ideea culegerii melodiilor populare s-a născut la Vulpian — după cum singur mărturisește [72] — sub impresia puternică pe care i-a produs-o colecția de *Poezii populare* a lui V. Alecsandri. Prins de entuziasmul stîrnit de această colecție, Vuplian a pornit să completeze latura melodică a cîntecului popular, pe care nu ne-o putuse da poetul. Acest entuzisam necontrolat l-a împins însă mult prea departe, acordînd prioritate cantității în detrimentul calității.

Cu toate aceste grave deficiențe, publicațiile lui Vulpian sînt foarte prețioase pentru urmărirea vechimii și a circulației unor cîntece și melodii de joc populare, ca și pentru evoluția repertoriului și a stilului de execuție al lăutarilor. Totodată, ele ne pot ajuta la lămurirea problemei influențelor orientală și occidentală, în primul rînd asupra lăutarilor, iar apoi și asupra celeilalte creații populare.

Menționam, mai înainte, folosirea mai accentuată, după 1860, a *folclorului în creația cultă* și lăsam să se înțeleagă că această tendință a luat o direcție ce nu a dus la rezultate prea bune. Vom urmări mai departe această nouă direcţie, întrucît este strîns legată de puternica dezvoltare a unei creaţii orăşeneşti, apropiată de cea populară.

---

[71] „Doina", 1 (1884), nr. 5, p. 4, col. 2

[72] D. Vulpian, *Romanțe, op. cit., Prefață.*

După unirea Munteniei şi Moldovei în anul 1859, şi mai ales după recunoaşterea acestei uniri de către celelalte ţări, are loc un puternic avînt social şi cultural. Din punct de vedere social, frămîntările ţărăneşti duc spre reforma agrară din 1864. La rîndu-i, această reformă va înlesni ulterior dezvoltarea industriei şi a comunicaţiilor, datorită braţelor de muncă ce devin acum disponibile în număr mai mare. Desigur că erau şi obstacole foarte serioase în calea dezvoltării nestînjenite a industriei [73], acestea n-au împiedicat însă cu nimic avîntul cultural început de generaţia de la 1848.

Să ne amintim că încă în anul 1840, M. Kogălniceanu cerea ca scriitorii să se inspire din ,,faptele istorice'' şi din ,,obiceiurile'' ţării noastre [74]; iar în 1852 afirma că ,,artele şi literatura... n-au speranţă de viaţă, decît acolo unde ele îşi trag origina din însăşi tulpina poporului'' [75].

Asemenea idei mai întîlnim la Al. Russo [76], ca şi la N. Filimon, pentru a ne opri numai la aceştia. Filimon recomanda, de pildă, să se scrie piese ,,pe subiect naţional'', dacă se vrea să ,,deştepte în inima românului sentimentul patriotismului, al gloriei şi virtuţilor străbune [77]''.

Această continuă luptă pentru o cultură legată de popor a început să se manifeste şi în domeniul muzicii încă înainte de 1848, după cum am amintit. Lupta se înteţeşte însă şi mai mult după Unire. Acelaşi N.Filimon afirmă, în 1864, că creaţiile ,,junilor şi junelor'' de care am amintit ,,nu au într-însele nimic naţional'' — după cum spune el — aşa încît ,,dacă muzicanţii noştri cei mari nu se vor sili a crea şi a stabili tipul unei muzici naţionale, cel puţin prin forma ritmului şi a cadenţelor, vom ajunge în scurt timp de la o extremitate la alta, adică, de la muzica orientală la cea europeană, fără a putea stabili una naţională'' [78].

Al. Berdescu spunea şi el, în 1871, că ,,unii artişti străini'' care s-au ocupat şi se ocupă ,,cu melodiile poporului'', în dorinţa de a se recomanda că sînt şi compozitori, au dat la lumina tiparului numeroase piese intitulate ,,Melodii valahe'', ,,Arii valahe'', ,,Cîntece populare'', ,,Melodii române'', ,,Arii române'' etc. Aceste pretinse compoziţiuni nu sînt însă — afirmă Berdescu — decît ,, o împrumutare făcută de la diferite melodii ieşite din inspiraţiunile poporului''. Nefiind bine făcute, cei ce cunosc adevăratele creaţii populare româneşti numesc atît melodiile aranjate şi transcrise de aceştia cît şi pe cele compuse, ,,Hori nemţeşti'' [79]. Denumirea de

---

[73] *Din istoricul formării şi dezvoltării clasei muncitoare din România*, Editura politică, Bucureşti, 1959, p. 158—160.

[74] M. Kogălniceanu, *Scrieri alese* (Introducţie la ,,Dacia Literară''), Ed. a II-a (,,Biblioteca pentru toţi''), E.S.P.L.A., 1956, p. 166.

[75] Ibidem, p. 258 (*Prefaţă*, la *Letopiseţile Ţării Moldovei*).

[76] Al. Russo, *Scrieri*, Clasicii români comentaţi, Ed. a II-a, comentată de P. V.Haneş, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, f.d. p. 207.

[77] N. Filimon, *Opere*, II, Clasicii Români, E.S.P.L.A., 1957, p. 354.

[78] G. Breazul, *Patrium Carmen*, *op. cit.*, p. 295—296.

[79] Al. Berdescu, *Melodii arangiate în adevăratul lor stil naţional pentru Piano*, de... Impr. Jean Weiss & Comp. Jean Cartu, Bucureşti (1871).

„hori nemțești” venea, desigur, de la faptul că cele mai multe colecții și publicații de melodii populare aparțineau, pe atunci, unor compozitori de origine germană, ca : J. A. Wachmann, Ed. Hübsch, L. Wiest, A. Nesslern, A. Gebauer etc. Lipsa unui catalog al tipăriturilor muzicale românești ne împiedică să cunoaștem tot ce s-a publicat și a circulat în acea vreme, deși nici acest catalog nu ar fi suficient, întrucît multe creații și culegeri circulau prin manuscrise. Pe la 1871, cînd scrie Berdescu cele de mai sus, trebuie să fi circulat însă mult mai multe melodii decît cunoaștem noi. Numai așa a putut el ajunge să vorbească de „hori nemțești”. Ceea ce se știe precis, din unele documente și publicații ale vremii, este că bătrînul Wiest era destul de activ, și că la 1870 dispuneam de o editură muzicală și de un magazin la care se găseau de vînzare partituri muzicale, printre altele și unele „hori nemțești”, pentru a folosi termenul lui Berdescu.

Încă în 1865, L. Wiest supusese Comitetului muzical al Conservatorului din București cîteva compozițiuni muzicale„ pe teme naționale”, printre care : *Am un leu și voi să-l beu*, *Privighetoarea de peste Olt*, și *Dagherotip muzical de cîntece naționale.* Faptul că el își avea orchestra sa proprie — dirija adesea orchestra operei și cînta cu orchestra la restaurant, sau la grădina de vară — dar poate datorită și faptului că în 1866 au luat ființă la noi concertele simfonice, sub conducerea lui Eduard Wachmann [80], l-au determinat să încerce tot mai mult unele forme muzicale mai mari, cum sînt : fantezia, potpuriul etc. Din piesele menționate, ultimele două erau creații pe teme contemporane — populare, lăutărești și culte — în stil de fantezie. Comisia găsindu-le valoroase, propune acordarea unei subvenții în vederea tipăririi lor[81].

Asemenea încercări de compoziție au mai existat, desigur, și mai înainte. Reamintim forma dată de C. Steleanu melodiilor publicate de el „în libărarea țiganilor” și *Potpurri-ul de melodii naționale române, format cu tot caracterul național*, compus de Al. Berdescu — pe care L. Wiest l-a dirijat în aprilie 1860 [82] — pentru a nu menționa formele mai mari, cum sînt variația și uvertura. Fenomenul capătă amploare însă începînd de prin anul 1870. Pentru acest an, aflăm, de pildă, pe de o parte că la teatrul german s-a reprezentat *baletul Doamna de aur sau Demonul danțului învins* de L. Wiest, iar pe de altă parte că la magazinul de muzică A. Gebauer sînt de vînzare „piese extrase” din acest balet. Piesele puse în vînzare erau următoarele : 1) Horă națională ; 2) Mazurca ; 3) Polca ; 4) Fermecătoarea, vals ; 5) Polca-Mazurca și 6) Hora țărănească [83]. După cum se vede, baletul lui Wiest se baza pe o serie de dansuri de salon, printre care a introdus și două hori „românești” : una „națională”, iar cealaltă „țărănească”. După cum considerăm, prezența celor două hori este semnificativă. Cele două probleme care frămîntau mai mult burghezia română de pe atunci — fiecare dintr-alt punct de vedere, bineînţeles —, şi mai ales elementele legate de popor : problema naţională şi problema ţărănească, sînt prezente, simbolic, în creaţia lui Wiest prin cele două hori. Ca aceste hori trebuie să fi circulat multe, întrucît viaţa muzicală căpătase o tot mai largă dezvoltare. Dovada o avem, între altele, în înmulţirea concertelor, a reprezentaţiilor, ca şi în deschiderea unui ,,nou magazin de muzică" în Bucureşti — probabil al Editurii Janda şi Sandrovici — în mai 1870 [84].

---

[80] M. A. Musicescu și N. Missir, *Eduard Wachmann și începuturile concertelor simfonice la București*, în „Studii și cercetări de istoria artei” (1954), nr. 3—4, p. 217—232.

[81] C. C. Ghenea, *Documente privind mișcarea muzicală românească*, în „Studii muzicologice”, 5 (1957), p. 84.

[82] M. A. Musicescu, și N. Missir, *op. cit.*, p. 217.

[83] V. Cosma, *Bibliografia periodicelor muzicale românești 1790—1875*, în „Cercetări muzicologice”, 6 (1957), p. 127.

Efortul de a pune la baza compoziţiei creaţia populară devine aproape general. Se merge pînă acolo încît se caută ,,naţionalizarea" pînă şi a dansurilor de salon. Apar, de pildă, cadriluri bazate pe melodii ,,naţionale" [85]. La această naţionalizare se gîndeşte, ceva mai tîrziu, pînă şi oficialitatea. Aflăm, de pildă, că Ministerul Instrucţiunii a trimis ,,pe Moceanu şi Velescu", prin diferite localităţi locuite de români, ,,spre a culege danţurile naţionale ş-apoi a forma din ele jocuri naţionale de salon care să înlocuiască pe cele existente" [86]. Această atitudine este, mai mult ca sigur, consecinţa introducerii în saloanele bucureştene a jocurilor ardelene, cu caracter de dansuri de salon, *Romanul* [87] şi *Romana* [88].

Această dezvoltare nu merge însă în sens unic, ci de pe acum încep să se contureze tot mai mult trei direcţii ale dezvoltării muzicale, corespunzătoare aspiraţiilor a trei straturi sociale, sau — poate mai bine-zis — a trei categorii sociale diferite : 1) burghezo-moşierimea ; 2) intelectualitatea legată de popor şi dornică de progres social şi cultural şi 3) mica-burghezie.

Păturile conducătoare, alcătuite din *boieri şi burghezie*, se dovedesc a fi, ca şi pe timpul lui Kogălniceanu, *xenomane*, *cosmopolite*, vorbind limbi străine în loc de limba română şi ascultînd numai muzică creată şi interpretată de străini.

Intelectualitatea legată de popor luptă pentru crearea unei arte cu rădăcini în arta populară şi pusă în slujba ridicării poporului. Am văzut, în această privinţă, ideile şi lupta lui Musicescu, după care vor veni —la fel de puternic legaţi de folclor — Dima, Kiriac şi Vidu. Mai amintim că încă la înfiinţarea concertelor simfonice la noi se afirmă că rostul acestora este de ,,a face simţul muzical să intre în toată clasa poporului" [89]. Eforturile celor care pe de-asupra intereselor personale puseseră ridicarea culturală a patriei lor n-au fost zadarnice, întrucît — după cum se ştie — s-au pus bazele instituţiilor muzicale din patria noastră, iar în domeniul creaţiei muzicale s-a ajuns la creaţia lui George Enescu — mîndrie nu numai a poporului nostru, ci a omenirii întregi — apoi la o adevărată școală muzicală românească.

---

[84] V. Coma, *Bibliografia periodicelor muzicale româneşti 1790—1875*, în ,,Cercetări muzicologice", 6 (1957), p. 113.

[85] F. S. Neslern, *Dragă băieţele*, Quadrillŭ în adevărat stilŭ naţionalŭ pentru Pianoforte, de. . ., Janda et Sandrovits, Bucureşti, f.d.

[86] ,,Doina", 1 (1884), nr. 18, p. 4, col. 1.

[87] La 1870, după reprezentarea baletului naţional *Doamna de aur sau Demonul dansului învins*, s-au jucat *Hora* şi *Romanul* (vezi ,,Ecno musicale di Romania," Bucureşti, 1 (1870), nr. 15, p. 3).

[88] În două rînduri, la serbările ,,Societăţii Carpaţi", se joacă de către ,,tinerii ardeleni" *Romana* : vezi ,,Doina", 1 (1884), nr. 5, p. 4, col. 2 şi nr. 19, p. 3, col. 2).

[89] M. A. Musicescu şi N. Missir, *op. cit.*, p. 221.

Întrucît urmărirea dezvoltării mai îndeaproape a acestor două direcții nu face parte din subiectul propus, în continuare ne vom mărgini la cea de-a treia direcție menționată și anume : cea legată de mica burghezie. Cercetarea vieții muzicale și a creației orășenești în secolul al XIX-lea ne arată următoarele etape de dezvoltare :

1. Muzica orientală ce se cînta la curtea domnitorului și în casele boierilor mari, către sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea, a trecut în lumea burgheză ce se dezvoltă în prima jumătate a secolului trecut. S-au preluat unele cîntece, traducîndu-li-se numai textele ; s-au creat alte cîntece, dar în stilul poetic și muzical al celor orientale.

Influența culturii muzicale occidentale a dus și la crearea unor cîntece ale căror melodii țin de stilul acestei muzici. Totodată, societatea burgheză îmbrățișează o serie de dansuri de salon occidentale. Interpreții sînt, atît pentru unele cît și pentru celelalte, lăutarii [90]. Unii dintre ei contribuie chiar la creșterea repertoriului în circulație, prin creații proprii.

2. Pe măsură ce crește influența trupelor de operă străine și a interpreților muzicali care ne vizitau — unii dintre ei cu faimă europeană — pe aceeași măsură se schimbă și gustul burgheziei. Sînt părăsite ,,cîntecele de lume'', atît de preferate la un moment dat, dansurile de salon de pînă atunci, ca și lăutarii interpreți, iar locul acestora îl iau sala de teatru, sala de concert și interpretul muzical cu pregătire de specialitate.

3. Toate aceste cîntece nu dispar însă definitiv, ci trec la păturile mijlocii orășenești. Pentru aceste pături își publică A. Pann, ,,cîntecele de lume'', la acestea se generalizează din ce în ce unele dansuri de salon. Dacă, de pildă, la începutul anului 1846 se cerea ca ,,un om de societate, un om de gust'' să știe neapărat ,,să danțeze polca'' [91] — deci polca pătrunsese numai în înalta societate burgheză — în 1852 se întinsese și la păturile mijlocii orășenești, cum aflăm de la A. Pann [92], care pune în gura preotului ce însoțea pe arendaș la șezătoare următoarele cuvinte :

,,... Jupîn Iani (așa chema pe arendaș),
Crez că ai avut petreceri mai frumoase la oraș ;
Acolo sînt baluri, clupuri, e teatru, e picnic,
Sînt soaréle și altele care nu știu cum le zic,
De care dumneata poate pînă la gît ești sătul
Și de soarta noastră crez că o să aibă de rîs destul :
Fetele noastre sînt proaste, nu vorbesc politicos,
Nu știu să întoarcă *polca* și contradanțul frumos''

---

[90] Gh. Ciobanu, *Barbu Lăutarul, Contribuții la cunoașterea vieții, activității și a repertoriului pe care l-a cîntat*, în ,,Revista de folclor'', 3 (1958), nr. 4, p. 109—111.

[91] N. A. Bogdan, *Din trecutul comerțului moldovenesc și mai ales a celui ieșan*, Iași (1925), p. 142.

[92] A. Pann, *Pagini alese* (*O șezătoare la țară sau Povestea lui Moș Albu*), Biblioteca pentru toți, E.S.P.L.A. (1953), II, p. 67.

Toate acestea sînt grăitoare pentru ritmul în care se transformau mentalitatea şi gustul lumii oraşelor noastre pe la mijlocul secolului trecut.

4. Am amintit că după 1860 s-a înmulţit numărul creaţiilor în formă de horă, pe care Berdescu le numea ,,hori nemţeşti'', şi că aceasta se datora şi faptului că muzica lăutărească era ,,en vogue'' la noi ca şi la alţii. După înfiinţarea conservatoarelor din Iaşi (1860) şi Bucureşti (1864), această compunere a ,,horelor şi a altor cantilene naţionale'' nu mai rămîn pe seama unor ,,juni şi june'', care —şi găseau în aceasta ,,o nobilă distraţiune'' — cum zice Filimon —, ci trece ca preocupare a tinerilor absolvenţi de conservator, ca : Theodor Georgescu, Gr. Ventura, G. Stephănescu, G. Brătianu etc. Ceva mai mult, nu se dau în lături de la asemenea creaţii nici unii compozitori mai în vîrstă, cu mai multă experienţă, ca : A. Flechtenmacher, Fr. Ferlendis, Ed. Caudella şi, mai ales, L. Wiest. În căutare, de nou, s-a mers pînă acolo încît s-a creat o horă din motive melodice luate din ceea ce cînta o cîntăreaţă musulmană, mult apreciată de unii dintre bucureşteni de pe la 1870 [93], sau pînă a se transforma în horă o sonată clasică [94].

Dacă pînă pe la 1880 asemenea creaţii erau destinate oarecum burgheziei, după această dată rămîn — aşa cum am văzut că s-a mai întîmplat — pentru păturile mijlocii orăşeneşti. Avîntul economic, social şi cultural ce a avut loc după eliberarea patriei noastre de sub suzeranitatea turcească, în urma războiului ruso-turc din 1877, la care au participat şi trupele române, a grăbit şi mai mult dezvoltarea diferitelor instituţii muzicale, şi o dată cu aceasta a fenomenului amintit. Înfiinţarea, către 1880, a unei edituri muzicale destul de mari pentru vremea aceea, cum a fost editura lui Const. Gebauer, a dat posibilitatea să se publice multă muzică de genul horelor de care am vorbit. Din cercetarea a ceea ce s-a publicat între 1880—1900 se vede că alături de unii compozitori — pentru că, trebuie să subliniem, a apărut compozitorul de asemenea producţii — îşi fac intrarea în arena compoziţiei şi a publicisticii unii lăutari cu pregătire muzicală, aşa cum au fost, de pildă, Gh. A. Dinicu [95] şi Năstase Ionescu[96]. Încep să apară o serie de colecţii scoase de unii editori şi totodată compozitori, cum au fost : Leopold Stern [97], Z. Dimitrescu[98] şi alţii.

În afară de acestea, au apărut în aceeaşi perioadă o mulţime de piese separate, care făceau parte din colecţii ce purtau denumiri ca : ,,Arii şi romanţe naţionale'', ,,Cîntece şi doine'', ,,Hore şi danţuri naţionale'', ,,Pe malul Dîmboviţei'', apărute în Editura C. Gebauer ; ,,Foi şi frunze'', apărute în Editura L. Stern ; ,,Amorul'', apărută în Editura A. L. Patin ; ,,Biblioteca muzicală Lyra Română'' apărută în Editura G. Filip ; ,,Veselia română", apărută în Editura Mag. Conservatorului; „Lăutarul", „Chitaristul român", apărute în Editura J. Feder[99].

---

[93] Fr. Ferlendis, *Kadoudja-Hora*, J. Sandrovits et C-ie, Bucureşti, f.d.

[94] L. Wiest, *Hora clasică*, arrangeată pentru piano şi vioară după Sonata Clementi (op. 46), A. Gebauer, Bucureşti.

[95] Gh. A. Dinicu, *Dinicu — Album*, I—V, C. Gebauer, Bucureşti, f.d.

[96] Năstase Ionescu, *Collecţiune de cîntece naţionale*, C. Gebauer, Bucureşti.

[97] L. Stern, *Zina Carpaţilor*, O collecţiune de danţuri naţionale vechi şi noi, I, II, L. Stern, Bucureşti. Ulterior mai publică alte 4 caiete, iar mai înainte publicase colecţia ,,Buchetul'', în Editura C. Gebauer.

[98] Z. Dimitrescu, *52 hori naţionale din România*, Tipo-Lito Z. Dimitrescu, Bucureşti.

Cele înșirate pînă acum nu înglobează nici pe departe tot ce a apărut și s-a tipărit în perioada la care ne-am referit. Pînă în prezent, aceste melodii au fost prea puțin cercetate, dar trebuie făcut acest lucru temeinic întrucît unele au pătruns adînc în repertoriul lăutarilor, chiar și a celor de țară nu numai al celor de oraș. Dintre melodiile acestea, unele pot fi întîlnite prin diferite colecții — publicate uneori ca material didactic pentru diferite instrumente — cu menționarea compozitorului sau a „aranjatorului", la altele nu se specifică însă nimic. Ceea ce apropie, în general, toate aceste creații, este stilul lor asemănător celui lăutăresc.

În afară de melodiile scrise pentru diferite instrumente, au apărut numeroase hore și sîrbe — mai ales sîrbe — cu text care poartă fel de fel de numiri. Conținutul celor mai multe este satiric. Iată cîteva denumiri : hora amorezaților, hora mireselor ; sîrba preoteselor, a maicilor, a popilor, a episcopilor, a vagabonzilor, a pilangiilor, a paraponisiților, a sacagiilor, a tîmplarilor, a cojocarilor, a spițerilor, a cismarilor, a șchiopilor etc. etc. Acest gen nou — creat din punct de vedere melodic pe baza unor motive populare, sau apropiat de cîntecul popular — va căpăta o dezvoltare tot mai mare, ajungînd, între cele două războaie, să se extindă și asupra cîntecului propriu-zis, trivializîndu-l. Tendința de decădere a gustului artistic este însă evidentă și în mai multe dintre creațiile de pînă la anul 1900. Consumatorii obișnuiți ai acestor cîntece erau cei în goană după senzații tari — în bună măsură vlăstare ale lumii burgheze, îmbuibate cu de toate — care se simțeau bine cînd urechile le erau gîdilate de imagini străvezii, cu „subînțelesuri". Aceleași creații mai erau gustate de lumea interlopă, și de cei ce neavînd o ocupație bine definită frecventau cîrciumile, „bombele" și unele restaurante „cu renume". Setea de cîștig a unor așa-ziși „compozitori" și a unor editori, au dat la iveală numeroase creații de acest gen, dintre care unele s-au bucurat de o largă circulație. Intrarea, încetul cu încetul, în putrefacție a lumii burgheze a dus la această decădere morală și decădere a gustului artistic.

În mijlocul acestei lumi cu mentalități și gusturi foarte diferite, își făcea loc cu pas sigur — așa cum am văzut — creația muzicală sănătoasă, legată de popor și destinată ridicării acestuia pe o treaptă culturală mai înaltă. În același timp, își făcea tot mai mult simțită prezența o nouă clasă socială ce se afla în plină ascensiune : *clasa muncitoare*. O dată cu dezvoltarea în ritm accelerat a acestei clase — datorită puternicei dezvoltări a forțelor de producție de după unirea celor două țări române și mai ales după căpătarea independenței — și cu organizarea muncitorimii, apare la noi cîntecul muncitoresc. Se știe că pe la mijlocul decadei a opta a secolului trecut au luat ființă, în principalele orașe ale țării, *cercuri revoluționare* formate din intelectuali progresiști, precum și dintr-un număr de muncitori. Activitatea acestor cercuri se intensifică prin 1879—1880, urmărind în primul rînd eliberarea țărănimii de sub exploatarea apăsătoare a resturilor feudale. Deși nu aveau o bază de masă, aceste cercuri au avut un rol progresist accentuat, exprimînd spiritul revoluţionar din România de pe atunci şi pregătind terenul pentru răspîndirea ideilor marxiste la noi[100]. Un rol puternic a jucat, în această privinţă, C. Dobrogeanu-Gherea, care, prin revista „Contemporanul", a dus o luptă susţinută pentru răspîndirea ideilor marxiste la noi, şi pentru combaterea ideilor reacţionare burgheze în domeniul culturii. Rezultatul acestei activităţi se face simţit în decada a noua. Dovada o avem în apariţia unor cîntece — cuplete de revistă — în care protestul împotriva stărilor de fapt este evident. Iată, de pildă, două exemple :

---

[99] Apariția colecțiilor din Editura J. Feder trec și peste anul 1900.

„În această lume mare,
Nu poţi zice că-i dreptate ;
Căci cînd unul e mai tare,
Ori ce vrea aceea poate.
La averi şi bogăţie
Azi cu toţii se închină
Şi prieteni ai o mie
Numai dacă-i punga plină" [101]

Aceste versuri zugrăvesc morala burgheză a timpului, din ele rezultă şi protestul care începe să se ridice tot mai puternic.

Pe la 1880 apare cîntecul *Durerea săteanului român*, care conţine versurile :

„Privesc vai ! cu durere,
Cum azi nu mai găseşti
Dreptatea la putere
Decît să o plăteşti" [102]

Este, desigur, tot un cuplet de revistă care, la D. Vulpian, a ajuns nevinovatul *În sat la Aninoasa*[103].

Fără discuţie, acestea nu pot fi numite cîntece muncitoreşti, dar ele preced şi pregătesc apariţia adevăratului cîntec muncitoresc, cu conţinutul său puternic revoluţionar şi mobilizator. Important este că în starea de decădere morală ce se accentua pe atunci şi în noianul de cîntece şi hori „naţionale", încep să apară şi asemenea cîntece care contribuie la creşterea numărului celor ce nu mai păstrează protestul numai pentru ei, ci-l fac să răsune, să fie auzit şi de alţii prin cîntec.

În categoria cîntecelor de mai sus poate fi inclus şi *Issa, Issa!* (*Ţărăncuţa*) — de fapt tot un cuplet de revistă — care s-a bucurat de oarecare circulaţie şi prin tipar[104].

---

[100] *Din istoria formării şi dezvoltării clasei muncitoare din România*, Editura Politică, Bucureşti (1959), p. 256.

[101] — D. Vulpian, *Romanţe*, p. 61 (Nr. 143).

[102] — Jean Constantinesco, *Durerea săteanului român*, în *Pe malul Dîmboviţei*, Colecţiune de arii şi romanţe române, Ed. Const. Gebauer, Bucureşti.

[103] D. Vulpian, *Balade, Colinde, Doine, Idyle*, nr. 180.

[104] Gh. A. Dinicu, *Issa, Issa*, Arie populară arangeată pentru voce şi pian, op. 52, Ed. C. Gebauer, Bucureşti ; Nitap [A. L. Patin,] *Issa, Issa!* (*Ţărăncuţa*), Arie populară, *Amorul*, Colecţiune de arii, dansuri şi romanţe române", A. L. Patin, Bucureşti, Pt. circulaţiune vezi şi G. Breazul, *Patrium Carmen*, p. 435.

Creşterea activităţii cercurilor revoluţionare spre sfîrşitul decadei a noua a secolului trecut ne este dovedită de creşterea numărului gazetelor, ca şi de faptul că în anul 1888 se trimit în parlament primii doi deputaţi socialişti. Puternica răscoală ţărănească din 1888, răscoala din 1889, ca şi îmbrăţişarea de către aceste cercuri a ideii luptei pentru a se face dreptate ţăranilor — care-şi făcuse loc în platforma de revendicări general-democratice întocmită şi publicată de Gherea în 1886 — a dat naştere cîntecului ,,Noi ţăranii'' cu un conţinut protestatar puternic, care s-a bucurat de circulaţie însemnată atît pe calea tiparului cît şi pe calea obişnuită, orală[105].

Lupta de constituire a unui partid al clasei muncitoare duce la înfiinţarea, în anul 1893, a Partidului Social-Democrat al Muncitorilor din România. Poate cu prilejul Congresului în care a luat fiinţă acest partid, poate imediat după aceea, apare broşura *Glasul desmoştenitilor*[106] care conţine un număr de zece cîntece muncitoreşti, scrise pentru o voce, voce şi pian, sau cor (voci egale sau mixte). Este prima publicaţie de asemenea cîntece la noi. Unele dintre melodii — cum este cea a *Marsiliezei* — au mai circulat la noi şi mai înainte, altele se pare însă că sînt cîntece ale clasei muncitoare din alte ţări, pe care le-au auzit şi le-au adus delegaţii mişcării muncitoreşti din România, care au participat, în 1889, la primul congres al Internaţionalei a II-a ce s-a ţinut la Paris. Pînă la începutul secolului al XX-lea, cînd se încheie prima etapă a valorificării conştiente a folclorului, nu mai întîlnim — din cîte cunoaştem pînă acum — alte cîntece muncitoreşti care să fi văzut lumina tiparului. Cauza va fi fost, poate, şi frămîntările din sînul tînărului partid al clasei muncitoreşti de la noi — se ştie că în 1899 partidul a fost trădat de aşa-numiţi ,,generoşi'', care au trecut în rîndul liberalilor — mai sigur însă şi din cauza burgheziei care devenea tot mai reacţionară. Aceasta nu înseamnă însă că a dispărut cîntecul revoluţionar muncitoresc, ci numai că nu s-a mai tipărit; el a circulat însă intens pe cale orală, căpătînd conţinut tot mai revoluţionar pe măsură ce se dezvoltă şi clasa muncitoare. Dovada că nu a încetat să se dezvolte — contribuind la mobilizarea oamenilor muncii la lupta pentru un trai mai bun, pentru desfiinţarea exploatării prin răsturnarea puterii burghezo-moşiereşti — o avem în adoptarea şi răspîndirea unor cîntece aduse în 1905 de răsculaţii ruşi de pe cuirasatul ,,Potemkin"; în răspîndirea *Internaţionalei* încă în anul 1900 în sînul mişcării muncitoreşti din România; în apariţia unei variante româneşti a armonizării acestui imn al mişcării muncitoreşti revoluţionare mondiale[107].

---

[105] În publicaţia *Cîntece muncitoreşti revoluţionare*, ediţie îngrijită de Matei Socor şi Dan Deşliu, pe care a publicat-o Institutul de Istorie a Partidului de pe lîngă C. C. al P.M.R. în Editura Tineretului (1957), se spune : ,,Cîntecul — de fapt prolog la ,,Tabloul vivant Dezrobirea Muncii'', — a apărut, pentru prima dată, în ,,Lumea nouă'' din 23 ianuarie 1900 '' (vezi p. 46). Data de mai sus este justă numai în ceea ce priveşte includerea cîntecului în ,,Tabloul vivant Dezrobirea Muncii'', dar nu şi în ceea ce priveşte data reală a apariţiei lui. Anul precis nu-l cunoaştem nici noi, dar găsim cîntecul în unele publicaţii anterioare anului 1900, precum : L. de Santis, *Cîntece populare române, arrangiate pentru flaut*, Caetŭ III, Ed. Const. Gebauer [Bucureşti], n. 29 ; Gh. A. Dinicu, *Noi Ţăranii*, Arie populară, op. 53, Ed. Const. Gebauer, Bucureşti. Aceste două publicaţii sînt anterioare anului 1893. Fixăm această limită superioară călăuzindu-ne după cîntecul *Mugur mugurel*, publicat în 1893 de G. Dima în aceeaşi editură a lui Const. Gebauer (v. Ana Voileanu, *G. Dima, Opera*, E.S.P.L.A., 1957, p. 158) care poartă numărul de ordine al editurii 1759, în timp ce la Dinicu poartă Nr. 1717, iar la L. de Santis 1595. Melodia a mai apărut şi mai tîrziu (v. Stan Golestan, *Doïnes et chansons*, Paris, 1922, p. 22), iar Gh. Fira a cules-o, în anul 1927, din Baia, rn. Fălticeni, reg. Suceava (vezi Arhiva Inst. de Folclor, clindrul 12934 a). Recent a fost cules din Dobrogea (vezi E. Cernea şi V. Nicolescu, *Pe marginea primei culegeri de cîntece noi din Dobrogea*, în ,,Revista de folclor'', 4 (1959), nr. 3—4, p. 54—55). Se dau indicaţii privitoare la circulaţie — altele decît cele date de noi — în nota 8, p. 54.

[106] V. Cosma, *Glasul desmoştenitilor*, prima colecţie de cîntece socialiste apărută în ţara noastră, în ,,Muzica'', 1952, nr. 8—9, p. 88—90.

Nu putem încheia această perioadă fără să trecem în revistă, fie oricît de fugar, apariţia unor periodice în care se publică folclor şi în care se pun unele probleme ce privesc această creaţie.

Pînă către anul 1880 nu au existat la noi periodice care să se preocupe special de problemele muzicale. Ştirile, cronicile, ca şi puţinele articole privitoare la activitatea muzicală se publicau în cotidienele obişnuite. Chiar ,,Eco muzicale di Romania", care apare în Bucureşti între octombrie 1869 şi martie 1871, nu se preocupă exclusiv de probleme muzicale — aşa cum ar fi lăsat să se înţeleagă titlul—, ci este un ,,ziar de muzică, bele-arte, teatru şi varietăţi". Ceva mai mult, în ianuarie 1871 îşi lărgeşte conţinutul devenind, — aşa cum se arată în subtitlu — ,,Ziar de notiţe politice, muzică, bele-arte şi varietăţi". Cauza acestei lipse este, după cum se înţelege, slaba dezvoltare a vieţii muzicale la noi. Cum de pe la 1870 mişcarea muzicală a căpătat o tot mai largă dezvoltare, a cărei amploare a crescut şi mai mult după războiul de neatîrnare din 1877, s-a simţit nevoia apariţiei unor periodice de specialitate. ,,Lyra Română", care apare între decembrie 1879 şi octombrie 1880 — deci nici un an de apariţie! — este ,,foaie muzicală şi literară", aşadar încă nu se preocupă numai de problemele muzicale. Este totuşi prima revistă în care se publică — alături de romanţe şi diferite melodii de dansuri de salon — hore create de diferiţi compozitori, ca: I. Vasilescu, Julius Wiest, Gr. Ventura etc., precum şi ,,Primul potpurii asupra unor arii româneşti", de L. Wiest. Viaţa scurtă pe care a avut-o nu i-a permis să contribuie mai mult la dezvoltarea gustului muzical la noi, şi nici n-a avut o influenţă asupra ideilor legate de creaţia populară. Singurul articol care ne interesează este al lui G. Musicescu, *Cîteva cuvinte*, de care am amintit.

Către sfîrşitul anului 1883 apare la Iaşi, fiind scoasă de Titus Cerne, ,,Arta", ,,Revista bilunară" — cum se arată în subtitlu — devenită ,,Revistă teatrală şi muzicală", apoi ,,Revistă muzicală". După doi ani îşi întrerupe apariţia, reluînd-o între anii 1894—1896. Aici îşi publică Musicescu cele şapte ,,melodii naţionale" ale sale, ca supliment, aici vor apare între anii 1894—1895, o serie de melodii populare culese de Titus Cerne şi de alţi colaboratori ai revistei. În ,,Arta" a apărut — după cum am amintit — polemice dintre G. Musicescu şi G. Scheletti privitoare la armonizarea modală. Unele păreri ale redacţiei, privitoare la textele poetice ale cîntecelor, le vom vedea mai jos.

---

[107] *Documente muzicale privitoare la lupta socială a poporului nostru, Internaţionala într-o veche armonizare autohtonă*, în ,,Muzica", 7 (1957), nr. 11, p. 30.

Mai importantantă decît cele de pînă acum ni se pare revista ,,Doina'', ,,Foaie muzicală şi literară'', devenită apoi ,,Revistă artistică şi literară''. Începe să apară în a doua jumătate a anului 1884, iar după doi ani îşi încetează apariţia [103]. Deşi anunţă la apariţie că va publica şi melodii populare, nu începe să facă acest lucru decît în anul al doilea de apariţie, aşa încît numărul acestora este destul de mic. Faptul însă că îşi începe activitatea în anul următor anunţării concursului instituit de Academie pentru colecţionarea melodiilor populare, face ca revista să-şi pună şi unele probleme teoretice. Astfel, după ce se anunţă că T. Oprescu — unul din concurenţi — a depus la Academie o colecţie de cîntece naţionale, căreia Comisia Academiei i-a găsit vină că este prea mică, ,,Doina'' merge ceva mai departe afirmînd că ,,ar fi fost mai folositor românismului, dacă ar fi avut un timp mai lung şi mijloace necesarii spre a se transporta la localitate, ca să le culeagă din gura poporului''[109]. Deci, cei de la revista ,,Doina'' cereau ca melodiile să fie culese de la ţară, nu de la oraş. Acest deziderat îl trecuseră şi în *Prospect*-ul publicat în primul număr, unde anunţă că paginile revistei vor cuprinde şi ,,feluritele melodii populare române, dezbrăcate de toate influenţele streine şi prezentate în prima lor concepţiune''. Vor să le prezinte în felul acesta întrucît ,,astăzi aproape nu se ştie care din melodiile ce se cîntă prin diferitele părţi locuite de români sînt cele pe care le-a conceput purul sentiment românesc, în timpuri de nevoi, ori de veselie ''. Aşa fiind — susţin cei de la ,,Doina'' — ,,astăzi, afară de cîteva melodii conservate pe vîrful Carpaţilor toate celelalte sînt înţesate de felurite figuri streine . . .'' [110]. Acelaşi lucru se susţine şi într-un număr viitor, în care se spune că ,,nu toate melodiile ce le auzim chiar pe vîrful unui munte sînt adevărate melodii române'', întrucît ,,transmisiunea a făcut cunoscut şi locuitorilor munteni producţiunile asiatice''. Pentru acest considerent, recomandă grije deosebită atît la alegerea cît şi la notarea melodiilor, care este operaţia ,,cea mai dificilă dintre toate'' [111].

Din aceste susţineri rezultă pe de o parte justa informare a redactorului de la ,,Doina'' cu privire la puternica influenţă, nu numai orientală ci şi occidentală, pătrunsă prin lăutari în cele mai îndepărtate colţuri ale ţării, iar pe de altă parte rezultă influenţa naţionalismului burghez care începuse să pătrundă din ce în ce mai mult în conştiinţa oamenilor. Se dorea şi se cerea să se obţină melodii ,,dezbrăcate de toate influenţele streine'', dar acestea n-ar fi putut fi obţinute decît intervenind, modificînd melodiile poate mai mult decît a intervenit Alecsandri în poeziile populare pe care le-a cules şi le-a publicat. Nu putem înţelege altfel cum ar fi crezut redactorul revistei ,,Doina'' că s-ar fi putut obţine melodii populare ,,prezentate în prima lor concepţiune''. Şi totuşi, cînd cei de la revista ,,Arta'' spun că nu dau cuvintele melodiilor publicate de Musicescu, întrucît ,,ar trebui revăzute de o persoană competinte în literatura populară'' [112], ,,Doina''

---

[108] La 1 oct. 1886 începe seria a doua a acestei reviste, sub conducerea lui G. Ionescu-Gion ; îşi schimbă scopul îndepărtîndu-se de preocupările iniţiale.

[109] ,,Doina, 1 (1884), nr. 2, p. 4, col. 1.

[110] ,,Doina'', 1 (1884), nr. 1, p. 1.

[111] ,,Doina'', 1 (1884), nr. 3, p. 1.

[112] ,,Arta'', 2 (1885), nr. 7.

răspunde foarte just : ,,Doară nu vor substitui ceea ce cred d-nilor de prisos, sau incorect în muzica şi poezia poporului, prin născociri individuale a căror merit nu ajunge niciodată la meritul muzicii populare !''. Iar mai departe se spune că afirmaţiile celor de la Iaşi ,,ne arată pe redactorii ,,Artei'' încă cu vreo 30 de ani îndărăt, cînd se putea vorbi de ,,îndreptarea'' cîntecelor populare''[113]. Contradicţia este evidentă, după părerea noastră, dar explicabilă pentru acea perioadă din istoria culturii noastre.

Mai vorbeşte ,,Doina'' de ,,cîntece naţionale'' şi ,,cîntece populare''. ,,Cîntece naţionale'' sînt cele care ,,exprimă viaţa unui popor, peripeţiile prin care a trecut, sentimentul ce-l caracterizează, gloria trecutului, aspiraţiunile-i în viitor, aptitudinea ce el are pentru dezvoltare şi în genere tot ce se raportă la viaţa lui trecută şi viitoare. Ele... formează clasicitatea poporului care le posedă''. ,,Cîntece populare'' sînt ,,acelea care se popularizează într-o ţară, indiferent de caracterul lor melodic'' [114].

Este prima dată cînd întîlnim în folcloristica noastră muzicală o definiţie mai largă a cîntecului popular, şi o împărţire categorică în cîntece născute în popor şi cîntece adoptate de popor, deşi, mai ales această împărţire, s-a înţeles şi din ceea ce au spus cei de pînă acum. Întrucît termenul prin care se denumeşte creaţia populară nu a fost şi nu a rămas acelaşi, să vedem cum de s-a ajuns la denumirea de ,,cîntec naţional''.

Termenii de ,,naţiune'' şi ,,naţional'' au pătruns la noi o dată cu lupta pentru independenţă politică, socială şi culturală începută de generaţia paşoptistă. Cînd vorbesc de creaţia populară, primii scriitori folosesc, în mod obişnuit, termenii : ,,Cîntec popular'', ,,cîntec românesc'', ,,poezie populară'', ,,melodii româneşti''. Denumirea de ,,naţionale'' primesc melodiile şi cîntecele populare din momentul în care folclorul devine argument de susţinere a naţionalităţii poporului nostru, începînd de prin anul 1849—1850, deci imediat după revoluţia de la 1848. În 1850 apar — după cum am văzut — *Airs nationnaux roumains* de Henri, iar după cîţiva ani apar cele patru caiete ale lui C. Mikuli, intitulate fiecare : *Douze airs nationaux roumains*. De reţinut însă că ei nu publică numai melodii populare — în sensul pe care-l dăm noi astăzi noţiunii — ci şi melodii de origină cultă, cum sînt romanţele. Prin urmare, pentru autorii de mai sus, noţiunea de ,,melodii naţionale'' este luată în sensul de melodii ale naţiunii române. Cum noţiunea de ,,naţiune'', ca şi naţiunea însăşi, în sens modern, este o creaţiune a burgheziei, întreaga cultură pe care şi-o făureşte aceasta pornind sau nu de la cultura populară — este ,,naţională''. Începînd de acum, prin urmare, prin melodii naţionale se va înţelege foarte adesea — mai ales cînd acestea vor fi oferite străinilor — tot felul de melodii, indiferent de originea lor populară sau cultă.

Bineînţeles că nu va fi toată lumea de acord de la început cu acest termen. N. Filimon, de pildă, înţelege prin muzică naţională, numai creaţia bazată pe muzica ţărănească, în timp ce muzica lăutarilor de oraş este socotită de el — aşa cum am arătat — cosmopolită. Spre deosebire de el, Al. Berdescu — care în 1860 înţelegea prin ,,melodii române'' diferitele melodii executate de lăutari, indiferent de originea lor—la 1871 vorbește de "melodii naționale", înțelegînd toate melodiile ,,improvizate de geniul poporului", inclusiv de lăutari. Așadar, cu cît burghezia se dezvoltă, cu atît se vorbește mai mult de o creație națională. Cum însă pe măsură ce s-a dezvoltat, pe aceeași măsură burghezia s-a rupt și de masa poporului devenind din ce în ce mai reacționară, elementele avansate au început să facă deosebirea între ceea ce este creație a poporului și ceea ce este creație a claselor stăpînitoare. G. Musicescu înțelegea prin ,,melodii naționale" — cel puțin așa rezultă din ceea ce a cules și de la cine a cules — melodiile create de popor; iar prin popor el înțelegea, ca și Eminescu, țăranul, breslașul și intelectualul legat de mase. Eminescu socotea chiar că ,,numai în înțelesul lor poate fi vorba de literatura populară" [115].

---

[113] ,,Doina'', 2 (1885), nr. 33, p. 16, col. 2.
[114] ,,Doina'', 1 (1884), nr. 21, p. 1.

În general vorbind, diversitatea termenilor folosiți pentru indicarea creațiilor populare a fost mai mare la muzicieni decît la literați, aceștia din urmă întrebuințînd, cu același înțeles, cînd ,,popular", cînd ,,poporal", cînd ,,poporan", și numai rar de tot ,,sătenesc", Hașdeu propunea totuși noțiunea de ,,popular" pentru ,,ceea ce este iubit de popor", iar noțiunea de ,,poporan" pentru ,,ceea ce aparține poporului" [116], deci pentru ceea ce este creat de popor. Între propunerea lui Hașdeu și termenii propuși de ,,Doina" este o apropiere evidentă, cel puțin în ceea ce privește conținutul noțiunii de ,,popular", ceea ce ne face să credem că cei din urmă l-au împrumutat de la Hașdeu. Cît despre celălalt termen, cei de la ,,Doina" îl înțeleg oarecum în sens ,,purist", după cum am văzut. Ideea redării unui cîntec așa cum ,,l-a conceput purul sentiment românesc" o vom întîlni în toată amploarea ei în secolul nostru la o serie de ideologi burghezi, îmbibați de ideile semănătoriste, și mai ales gîndiriste. Deocamdată constatăm apariția ideologiei naționaliste burgheze în domeniul folcloristicii.

Am insistat puțin asupra acestor lucruri întrucît, pentru întreaga perioadă de la 1860 la 1900, simpla indicație cum că o melodie sau un cîntec este ,,național" sau ,,popular" nu este suficientă pentru determinarea originii populare sau culte a piesei, ci trebuie văzută piesa însăși.

Din preocupările revistei ,,Doina" ar mai fi de amintit concursul instituit pentru ,,melodia românească doina". Vor să premieze o doină ,,care să aibă stilul, ritmul și caracterul românului, și care să fie dezbrăcată de orice influență străină" [117]; așa ,,după cum o cîntă muntenii moldoveni" [118]. Pretenția fiind prea mare și neprezentîndu-se nici o melodie care să fie pe placul celor de la ,,Doina", concursul s-a încheiat fără rezultat.

Condițiile istorice de dezvoltare a populației române din Transilvania și Banat au împiedicat dezvoltarea unei folcloristici muzicale, deși primele melodii populare românești au fost culese aici, după cum am văzut. De la publicarea melodiilor lui Eftimie Murgu şi pînă în anul 1888, cînd a apărut revista ,,Muza română'', numărul melodiilor ardelene şi bănăţene publicate este infim, cele mai numeroase fiind cuprinse în publicaţiile lui Vulpian. Aşa fiind, apariţia revistei amintite a fost mai mult decît binevenită. Au existat, desigur, glasuri care să ceară culegerea cîntecului popular, acest lucru nu s-a putut însă face din cauza oprimării politice a regimului habsburgic. Dovada că este aşa o avem pe de o parte în faptul că cele mai multe colecţii de folclor literar ardelenesc — în perioada de care ne ocupăm — au apărut la Bucureşti, nu în Transilvania, iar pe de altă parte în faptul că revista ,,Muza Română'' a fost nevoită să-şi întrerupă apariţia în mai multe rînduri de-a lungul existenţei sale. Avîntul revoluţionar al maselor împotriva feudalismului şi a oprimării politice, căruia i s-a alăturat burghezia română în plină dezvoltare — o burghezie protestatară — a impus şi crearea unei culturi naţionale. Lupta pentru crearea pe plan muzical a acestei culturi, ca şi ţelurile ei, ne sînt dezvăluite clar, de la început, de I. Mureşianu în *Muza Română*. Ce urmăreşte el?

---

[115] M. Eminescu, *Scrisori politice și literare*, I, București, 1905, p. 307.

[116] B. P. Hașdeu, *Cuvente den bătrîni*, II, București, 1879, p. XXII.

[117] ,,Doina", 1 (1884), nr. 16, p. 1.

[118] Ibidem, 1 (1884), nr. 18, p. 1.

1. Doreşte să culeagă nenumăratele ,,cîntece, doine, salturi şi hore din popor'', să le studieze ,,după caracter şi datini'', să le prelucreze ,,după regulele armoniei'' şi să le publice, pentru a nu se mai întîmpla, ca altădată, ,,să dispară cu totul'' o însemnată parte din acest tezaur. În afară de aceasta, ,,străinii vor putea să admire frumuseţea şi bogăţia acestui tezaur''.

2. Doreşte ca în saloanele ,,intelighenţei'' româneşti să răsune ,,minunatele accente ale melodiilor române'', nu melodii străine. Pentru aceasta va căuta să publice ,,tot felul de bucăţi de salon alcătuite din cîntece populare pentru pian în formă de: Fantazii, Capricii, Rapsodii, Concerte etc., ca şi bucăţi româneşti pentru violină şi flaută''. În felul aceste consideră că se va putea răspîndi ,,muzica noastră naţională nu numai printre români, ci şi printre străini'', în felul acesta ,,se va manifesta înaintea tuturor o nouă notă caracteristică a individualităţii noastre naţionale''.

3. Îşi propune cultivarea muzicii bisericeşti, precum şi publicarea de ,,cîntece populare şi originale'' pentru voce şi pian, şi melodii de dans [119].

După cum se vede, intelectualitatea progresistă din Transilvania îmbină preocupările de creare a unei arte muzicale proprii cu lupta de eliberare naţională. Culegerea şi folosirea folclorului este subordonată acestor ţeluri. I. Mureşianu a reuşit să ne dea un număr destul de important de melodii, cele mai multe fiind melodii de dans, unele ajunse pe meleagurile transilvănene de prin părţile Bucureştilor.

Am trecut în revistă — recunoaştem, în unele părţi mai pe scurt decît ar fi trebuit — diferitele etape pe care le-au străbătut pe de o parte culegerea şi publicarea melodiilor populare, iar pe de altă parte ideile privitoare la folclor şi metoda de culegere a acestuia. Am ajuns în primii ani ai secolului nostru, cînd se încheie prima parte a valorificării conştiente a folclorului. Apariţia fonografului şi utilizarea lui ca mijloc de înregistrare mecanică a melodiilor şi apariţia curentului sămănătorist vor duce pe de o parte la culegerea organizată a melodiilor şi la elaborarea unei metode de cercetare din ce în ce mai bună, iar pe de altă parte la îndreptarea atenţiei cercetătorilor, pînă la urmă, exclusiv spre sat. Referindu-ne numai la perioada 1850–1900, am putea-o caracteriza, pe scurt, după cum urmează :

---

[119] ,,Musa Română'', 1 (1888), nr. 1.

1. în această perioadă, nu s-a cules, ci s-a ales ;

2. melodiile au fost supuse — uneori conştient — la modificări mai mari sau mai mici ;

3. textele poetice au fost lăsate de o parte, aşa cum au fost lăsate de o parte melodiile de către culegătorii literaţi ;

4. nu s-a îmbrăţişat întreaga varietate a folclorului român, ci s-a dat preferinţă unui gen sau altuia, şi în primul rînd dansului ;

5. indicarea originii pieselor n-a preocupat, aceleaşi piese putînd fi întîlnite circulînd prin diferite colecţii fără nici o indicaţie ;

6. s-au pus bazele teoretizărilor asupra folclorului.

THE COLLECTION AND PUBLICATION OF RUMANIAN MUSICAL FOLKLORE

The author makes a brief survey of the evolution of the interest of Rumanian researchers for musical folklore, beginning with the earliest recordings and notations. Based on the motivation, conception and method of approach, the writer distinguishes three periods :

1. *The initial period*, starting from the second half of the 16th century and lasting up to about 1848 ;

2. *The period of conscious utilization of folklore for artistic purposes* a period divided into two sub-periods, each characterized by a peculiar attitude towards folklore, by the purpose, the method of research and the means utilized in collecting and publishing the folklore material. The first sub-period ranges from 1848 to the end of the century, and the second extends from the beginning of the 20th century up to 1944 ;

3. *The period from 23rd of August 1944 up to the present day.*

The first period is characterized by incidental notations of folk melodies for entertainment purposes — Rumanian folk dances being performed at the Rumanian and Magyar feudal courts —, for ethnographic purposes, or in order to prove by musical evidence the distinctive national character of the Rumanian people.

The development of the bourgeoisie and the antifeudal movements with the intensification of the political and ideological struggles inititiated in 1840, brought about a tendency to promote a national culture inspired from folk poetry and tradition. This endeavour fostered the collecting of folk music and poetry, aimed at illustrating the existence of specific national traits of the Rumanian people with the help of the originality and artistic value of Rumanian folklore. About the year 1850 there

appeared a series of collections, published by J. A. Wachmann, Henri, A. Pann and C. Mikuli. Alongside with folk creations, the collections included cultured productions of wide popularity and circulation, which was characteristic of all collections brought out before the beginning of the 20th century.

After 1860, theoretical preoccupations began to make their appearance. Problems that are still debated to this day were stated and analysed, e.g. : the importance of studies of comparative folklore, the determination of the specific national features, the origin of certain categories of melodies, various influences, etc.

In contrast to the earlier approach, in the eighties tunes were no longer collected for their intrinsic value but rather for their connection with certain customs and rituals. The range of interest was constantly widened : the melodies collected — by T. T. Burada in particular — include practically every genre. Burada was also the author of the first study on the musical instruments of the Rumanian people.

A prize was awarded for the most comprehensive and valuable musical collection, in March 1883. G. Muzicescu, in presenting his melodies, underlined a series of valuable aspects concerning : a) the social role of the folk-song ; b) the collective character of the popular creation ; c) the necessity of a systematic approach in collecting regional folklore ; d) the strict observance of the popular rhythms and modes in the notations ; e) modal harmonization, etc.

After studying the appearance and development of theoretical concern, as well as the value of the recordings in these collections, the author comments upon the tendency of utilizing folklore in art productions and the effect of this trend upon collecting folklore ; the development of the popular urban creation ; the occurrence of workers' songs ; the issue of periodicals, publishing folklore material and theorizing about these findings, etc.

The limited space available and the growing complexity of the problems to be investigated, made the author confine himself to the survey of the periods up to the beginning of the 20th century. The following conclusions concerning the development of the theoretical and practical study of the musical folklore in these periods are drawn :

1) Selection rather than collection of musical folklore was the general dominant feature trait ;

2) the tunes were subjected to greater or smaller changes, sometimes deliberately ;

3) poetic texts were neglected, just as tunes were disregarded by literary collectors ;

4) the recorded specimens did not include the entire range of musical folklore ; compilers showed preference for certain genres, in particular for folk dances ;

5) researchers were not interested in indicating the origin of the folklore item ;

6) it was during this period that theoretical bases for the study of folklore were outlined.

presented a series of interesting publications by A. A. Herrmann, [illegible], K. Vikár and G. [illegible]. Alongside with folk costumes, the collections included [illegible] of [illegible] and [illegible] which was characteristic of the [illegible] until the beginning of the 20th century.

After 1880, theoretical pronouncements began to make their appearance [illegible] that are still relevant to this day. [illegible] e.g. the importance of studying comparative folklore, the characterization of the specific national features, the origin of certain categories and genres, various subgenres, etc.

In contrast to the earlier approach, in the eighties tunes were no longer collected for their intrinsic value but rather for their connection with certain customs and rituals. The range of interest was considerably widened. The recordings published by L. K. Bartalus in particular include [illegible] scores. Bartalus was also the author of the first study on the musical instruments of the Hungarian people.

A prize was awarded for the most comprehensive and valuable regional collection in March 1882. [illegible] a series of valuable aspects [illegible] the social role of the folk songs; (2) the collective character of the popular creation; (3) the necessity of a [illegible] approach in collecting regional folklore; (4) the strict observance of the original performance and modes of the performance; [illegible] musical documentation, etc.

After studying the appearance and development of theoretical concerns, as well as the value of the recordings in these collections, the author approaches [illegible] the tendency of [illegible] folklore [illegible] and the effect of this trend upon collecting folklore; the development of the popular [illegible] creation; the dominance of [illegible] songs; the [illegible] of periodicals publishing folklore material and theoretically [illegible] these findings, etc.

The limited space available and the growing complexity of the problems to be investigated made him restrict himself to the survey of the periods up to the beginning of the 20th century. The following conclusions concerning the development of the theoretical and practical study of the musical folklore in these periods are drawn:

1) collecting rather than collections of musical folklore was the general [illegible] feature [illegible];

2) the tunes were subjected to greater or smaller changes, sometimes deliberately;

3) practical tasks were neglected, just as tunes were disregarded in literary collections;

4) the recorded specimens did not include the whole range of musical folklore; collectors showed preference for certain genres, in particular the folk ballads;

5) researchers were not interested in examining the origin of the folklore items;

6) it was during this period that theoretical bases for the study of folklore were outlined.

CU PRIVIRE LA SISTEMUL DE CLASIFICARE A SNOAVEI POPULARE ROMÂNEŞTI

SABINA C. STROESCU
Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

25-VI-1965

Scopul propus de noi este de a arăta atît cercetătorilor în domeniul prozei populare cît şi amatorilor, metoda de investigaţie în materialul privitor la snoava populară şi rezultatele la care a ajuns cercetarea noastră.

Pentru valorificarea bogatului şi variatului material privitor la poveştile, snoavele, legendele şi tradiţiile populare, în anul 1951 s-a început în secţia literară a Institutului de etnografie şi folclor adunarea materialului [1].

În trecut, Lazăr Şăineanu încercase o clasificare şi un studiu comparativ, raportat însă la un material limitat (circa 500 de poveşti) [2]. Cîţiva ani mai tîrziu, Adolf Schullerus [3] dădea la iveală în limba germană, după sistemul de clasificare internaţional Aarne-Thompson [4], un catalog al poveştilor româneşti, din păcate cu multe lipsuri şi greu de utilizat. După un timp îndelungat, în care această preocupare n-a mai format obiectul nici unui cercetător, Institutul de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România şi-a luat sarcina de a elabora un sistem de clasificare a materialului privitor la proza populară în vederea alcătuirii unor cataloage tipologice care să corespundă cerinţelor de cercetare ştiinţifică a folclorului. La capătul unei migăloase munci, dusă mai bine de zece ani, cataloagele tipologice referitoare la poveştile cu animale, la

---

[1] În acest scop s-a alcătuit un colectiv format din cercetătorii Corneliu Bărbulescu, pentru studierea poveştilor fantastice, nuvelistice etc., Tony Brill, pentru poveştile cu animale, legendele şi tradiţiile populare, şi Sabina Stroescu, pentru snoave.

[2] *Basmele române în comparaţiune cu legendele antice clasice...*, Bucureşti, 1895.

[3] *Verzeichnis der rumänische Märchen und Märchenvarianten*, în ,,FF Communications", Helsinki, 1928, nr. 78.

[4] *Verzeichnis der Märchentypen und Märchenvarianten*, în ,,FF Communications", Helsinki, 1910, nr. 3, perfecţionat şi îmbogăţit de Stith Thompson, *The Types of the Folk-Tale*, în ,,FF Communications", Helsinki, 1928, nr. 74.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 6, p. 585–594, Bucureşti, 1965

tradiţiile şi legendele populare, precum şi catalogul privitor la snoava populară se găsesc astăzi în forma lor definitivă, pregătite pentru tipar.

La baza materialului referitor la proza populară dintre anii 1830—1940 inclusiv, respectiv materialul despre snoave, stau 217 culegeri folclorice (volume şi broşuri), 445 periodice, 2 colecţii anonime, 4 colecţii traduse în limbi străine, 4 manuscrise din Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, 2 manuscrise aparţinînd Institutului de etnografie şi folclor, volume şi broşuri aparţinînd bibliotecii universitare din Cluj, manuscrise din fondul bibliotecii centrale din Sibiu, precum şi materiale provenite din culegerile la teren efectuate de către cercetătorii Institutului de etnografie şi folclor în diferite regiuni ale ţării. Materialul privitor la snoava populară românească cuprinde peste 3 000 de tipuri de snoave şi 540 de tipuri de glume, fără să luăm în consideraţie variantele care se ridică şi ele la un număr impresionant. Cu tot numărul mare al pieselor, credem că nu s-a epuizat încă numărul exemplarelor existente în realitate. Negreşit că vor fi rămas unele piese care nu sînt incluse în clasificare şi aceasta se datoreşte unor piedici obiective care ne-au stat în cale (unele colecţii incomplete); totuşi piesele cele mai caracteristice nu lipsesc. În ceea ce priveşte calitatea acestora, pe cît ne-a fost posibil, am eliminat tot ce ni s-a părut îndoielnic, chiar dacă autorii respectivi îl recomandau ca material popular autentic.

Snoava nu este în exclusivitate a unui popor sau a unei comunităţi omeneşti, ci, dimpotrivă, ea circulă, se adaptează, se amestecă cu alte naraţiuni, are mii de faţete; posedă totuşi o unitate tematică destul de plastică pentru a se adapta mediului fizic şi uman al fiecărei regiuni şi fiecărui povestitor care îi imprimă maniera sa personală, stilul său, mijloacele de expresie şi de exprimare. Snoava, ca şi povestea propriu-zisă, îşi are obiectul său propriu, precum şi obiectivele sale.

Pentru deplina valorificare a snoavei populare s-a socotit necesară o clasificare în conformitate cu structura şi conţinutul ei specific. În acest sens, orînduirea materialului s-a efectuat pe familii de subiecte, ţinînd seama de trăsătura caracteristică [5].

I. *Relaţii sociale* (conflicte de clasă):

1. — Păcală.
2. — Stăpîn — slugă.
3. — Autorităţi (laice şi religioase).

II. *Relaţii familiale*:

1. — Soţ — soţie (a. bărbatul iubeţ; b. femeia iubeaţă; c. femeia vicleană; d. femeia îndărătnică; e. femeia rea).
2. — Părinţi — copii.
3. — Fraţi — surori.
4. — Alte neamuri.
5. — Naşi — fini.

---

[5] Sugestii şi indicaţii preţioase datorăm lui Ovidiu Bîrlea, şeful sectorului literar din Institutul de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România.

III. *Deficienţe psihologice* :

1. — Prostie.
2. — Înţelepciune — isteţime.
3. — Ghiduşie — şiretenie.
4. — Laudă — îngîmfare.
5. — Făţărnicie — linguşire.
6. — Interes — minciună.
7. — Înşelare — rea credinţă.
8. — Lăcomie — avariţie.
9. — Lene — murdărie trupească.
10. — Arţag — ceartă.
11. — Beţie — hoţie.
12. — Limbaj regional — batjocură.
13. — Snoave explicative cu caracter legendar.
14. — Ignoranţă — naivitate.

IV. *Defecte fiziologice* :

1. — Surzenie.
2. — Bîlbîială.
3. — Orbire etc.

V. *Snoave privitoare la armată.*

VI. *Glume.*

De obicei personajele în snoavă sînt construite antitetic din punct de vedere moral sau intelectual : bun-rău ; deştept-prost ; avar-risipitor, în aşa fel ca pînă la urmă valorile morale să învingă.

Numerotarea tipurilor s-a făcut de la 3 000 înainte, într-o serie continuă de numere, doar cu mici spaţii între grupe, cu rezerva că pot fi adăugate în viitor şi alte tipuri. Din confruntarea materialului românesc cu clasificarea Aarne-Thompson, care cuprinde 692 tipuri de snoave, numai 307 tipuri calchează tipurile internaţionale, restul fiind tipuri probabil naţionale. Totuşi, pentru acel material românesc care este identificabil cu cel internaţional, acolo unde am avut corespondent, s-a trecut în paranteză şi numărul din Aarne-Thompson (vezi ex. mai departe : *Trei Păcală păcăliţi pînă la moarte* (A. Th. 1539). Fiecărui tip românesc i s-a dat un număr, apoi s-au arătat în bibliografia tipului eventualele încrucişări cu alte tipuri (idem, exemplul mai sus citat), s-au indicat provinciile şi localităţile respective care ne-au furnizat piesele, această specificare permiţîndu-ne o privire de ansamblu asupra răspîndirii geografice şi întinderii tipurilor, s-a trecut apoi numărul variantelor tipului respectiv în ordinea cronologică a apariţiei. S-a consemnat titlul piesei ; cînd titlul lipsea, s-a specificat în paranteză — fără titlu (vezi varianta nr. 19) — urmînd apoi numele autorului sau periodicului, titlul volumului şi pagina. Cînd piesa era extrasă dintr-un periodic, s-a dat titlul periodicului, volumul, anul, numărul periodicului şi pagina (vezi varianta nr.

11). Cînd piesa provenea dintr-un manuscris, s-a trecut titlul, dacă avea : în caz că titlul lipsea, s-a făcut menţiunea necesară ; apoi s-a trecut numele autorului în paranteză, numărul manuscrisului şi instituţia căreia îi aparţine manuscrisul (v. varianta nr. 12). Pentru culegerile făcute la teren de către cercetătorii Institutului de etnografie şi folclor s-au indicat titlul piesei, numărul informaţiei sau bandei de magnetofon şi localitatea (vezi varianta nr. 20). Trecînd apoi la analiza structurală a tipului respectiv, operaţia s-a făcut în raport de numărul variantelor, dar totdeauna avîndu-se în vedere criteriul piesei cea mai complet realizată, şi, pe cît posibil, ţinîndu-se seama şi de vechimea ei (vezi exemplul mai sus citat). După aceste preliminarii s-a trecut la analiza propriu-zisă. Avînd în vedere structura piesei, s-a procedat la disocierea ei în episoade, însemnate cu cifre romane ; elementelor din cadrul episoadelor li s-au dat ca semn distinctiv litere mici ; pentru diferenţiere, alături de litera respectivă a elementelor s-a pus o cifră, aceasta indicînd variabilitatea. În funcţie de tipul major s-au analizat apoi, în ordinea cronologică a apariţiei piesei, toate variantele. La cazurile complexe, s-au dat explicaţii asupra tipului şi episoadelor sale componente, iar referirile s-au făcut la clasificarea de motive a catalogului respectiv, facilitînd astfel munca cercetătorului care încearcă să înţeleagă raportul dintre temă, tip şi motiv [6]. La tipurile simple, analiza s-a făcut sumar, consemnîndu-se numai elementele sale componente. În cadrul tipului, acolo unde am avut episoade diferenţiate, am creat subtipuri, adăugînd tipului iniţial o literă de tipar (ex. tip. 3 000 A, 3 000 B etc.). Variantele au fost însoţite de explicaţii crucişe şi cît mai complete pentru ca cercetătorul să fie lămurit de la început asupra naraţiunii pe care o studiază. Faţă de punctul de vedere al lui Antti Aarne („trebuie să notăm, că poveştile separate care în mod general apar ca părţi dintr-un « narativ » mai lung, se găsesc singure şi în acest caz merită un loc independent") [7], noi le-am trecut ca variante, considerînd ca făcînd parte din acelaşi tip (ex. tip 3 000 din clasificarea snoavelor). Snoava, ca şi legenda, are foarte adesea un singur motiv. Sînt însă în literatura noastră populară unele snoave cu o structură tot atît de complicată ca şi a poveştilor propriuzise, unele avînd o combinaţie de nenumărate motive (ex. snoavele din ciclul Păcală sau cele privitoare la prostia omenească sau la viclenia femeii, ori cele referitoare la hoţul viclean). Snoava îndeosebi este naraţiunea populară care se adaptează cel mai repede realităţilor sociale. Varietatea motivelor subliniază bogăţia aspectelor vieţii sociale respective. Se întîmplă cîteodată ca aceeaşi naraţiune să intre în două grupuri diferite. Locul în clasificare se decide în raport de gradul de importanţă al factorului respectiv în acţiunea snoavei, amintind în paranteză, în grupul în care n-a fost plasată, locul ei în clasificare.

★

---

[6] Pentru explicarea termenilor element, motiv, episod, variantă, versiune, tip, temă, vezi Corneliu Bărbulescu, *Catalogul poveştilor populare*, în „Revista de folclor", V (1960), nr. 1–2, p. 62–63.

[7] A. Aarne, *Verzeichnis der Märchentypen*, în „F. F. Communications", Helsinki, 1927, nr. 3, prefaţa.

Cu experienţa căpătată după o îndelungată şi migăloasă muncă în care am avut posibilitatea să cunoaştem în cele mai subtile amănunte întreg materialul privitor la proza populară, socotim că am reuşit să punem în mîna cercetătorilor specialişti un instrument de lucru cu ajutorul căruia să se poată lesne orienta într-un imens material. În afara materialului propriu-zis, catalogul va cuprinde bibliografia completă, cu prescurtările utilizate în clasificare, lista colecţiilor cercetate, cu trimiterea la tipul şi pagina din catalog, precum şi indicile titlurilor naraţiunilor, cu trimiterea la culegător, localitate şi tipul respectiv. Pentru metoda de lucru pe care am folosit-o în organizarea catalogului tipologic al snoavei populare româneşti, dăm mai jos un exemplu de analiză a unui tip.

3006 *Trei Păcală păcăliţi pînă la moarte.* (A. Th. 1539)
Este atestat în Transilvania, Muntenia şi Moldova. Are douăzeci şi una de variante care se grupează astfel :

1. *Trei Păcală păcăliţi pînă la moarte.* CAL. Arad, 1888, 90.

I. a. Trei păcălitori conving pe o preoteasă că vaca pe care o are de vînzare este capră şi i-o cumpără ca atare.

II. a. Popa, vroind să le plătească înşelătorilor pleacă la tîrg cu un mînz ; dînd peste înşelători, le recomandă mînzul nu numai ca animal frumos, dar le spune că face şi bani, cu condiţia să fie hrănit cu ovăz şi apă multă.
b. Păcălitorii cumpără mînzul cu bani mulţi ; constată după cîtva timp că au fost păcăliţi.
c. Popa, ştiind ce va urma, ia doi iepuri ; unul îl lasă preotesei acasă spunîndu-i dacă-l vor căuta înşelătorii, să trimeată iepurele să-l cheme, iar pe celălalt îl ia cu el la cîmp.
d. Preoteasa trimite iepurele să-l cheme şi popa se-ntoarce cu celălalt iepure în braţe.
e. Înşelătorii, crezînd că iepurele — aşa cum le fusese recomandat — face treabă bună, îl cumpără. Constată iar că au fost păcăliţi.

III. a. Păcălitorii vin să ceară socoteală popii ; acesta simulează o ceartă cu preoteasa şi o înjunghie după ce mai înainte îi pusese o băşică cu sînge la gît.
b. Popa ia o scripcă şi cîntă înviind-o pe preoteasă.
c. Înşelătorii cumpără scripca minune. Vin acasă şi-şi omoară nevestele ; le cîntă cu scripca, dar totul este zadarnic.

IV. a. Gîndindu-se că înşelătorii vor veni la răfuială, popa se preface mort ; este pus într-un sicriu de unde printr-o bortă, popa le taie înşelătorilor, care vroiau să vadă dacă nu cumva mortul miroase, nasul. Cf. tip. 3 004.
b. Popa fuge, punînd în locul său, în sicriu, un lemn.
c. Înşelătorii, crezînd că vor scăpa de popă, iau sicriul şi-l aruncă în apă.

V. a. Popa schimbă locul cu un cioban şi se întoarce acasă cu turma de oi.
b. Spune păcălitorilor că le-a găsit pe fundul apei.
c. Păcălitorii se aruncă în apă şi se îneacă. Cf. tip. 3 000, 3 000 B, 3 000 H, 3 000 K, 3 000 L, 3 004.

2. *Cui cu cui.* CAL. BASME BAL., 1877, 29 (Mehadia — Orşova). I. a_1. (Înşală, ducîndu-se la tîrg să-şi vîndă vaca, se-ntîlneşte cu Păcală şi Tîndală care îl conving că-i capră şi nu vacă şi i-o cumpără cu cinci lei). b. Înşelătorii vînd ulterior vaca cu două sute de lei ; V.a. Păgubaşul se răzbună, înţelegîndu-se cu stăpînul unei ospătării să spună înşelătorilor că are o căciulă fermecată, care plăteşte totul, b. Păcală şi Tîndală, intră în ospătărie şi-l văd pe Înşală consumînd mîncăruri şi băuturi şi strigînd că plăteşte totul căciula lui, c. Vroind să-l mai înşele încă o dată, îi cumpără căciula cu bani grei, d. Înşelătorii mănîncă şi beau bine, dar la plată căciula nu-i serveşte, e. Înşelătorii sînt bătuţi măr de ospătar.

3. *Cei trei şalviri.* Sbiera, *Poveşti poporale*, 273.

I. a_2. (Trei şalviri înşală o babă şi-i cumpără viţelul drept berbec) ; VI. a_1. (Moşneagul, aflînd întîmplarea, hotărăşte să-i pedepsească pe şalviri, plătind la trei cîrciumari mîncarea şi băutura, învoindu-se cu cîrciumarii să spună că totul plăteşte cuşma lui), b_1. (Moşneagul trece cu şalvirii pe la cîrciumă, mănîncă şi beau, cuşma plătind totul), c, d, e.

4. *Păcală şi Amăgeală şi-au găsit omul.* (M. Pompiliu), FAM., XXIV, 1888, nr. 2, 13.

I. a_3. (Păcală şi Amăgeală păcălesc un biet moşneag, şi-i cumpără vaca drept capră) ; VI. a_1, b_1, c, d, e ; III a, b, c_1. (Înşelătorii cumpără ,,scripca miraculoasă'' şi pleacă într-un oraş lovit de o molimă grea, să învie pe fata craiului ; nu reuşesc, sînt bătuţi şi aruncaţi în temniţă).

5. *Ţapul babii.* Stăncescu, *Alte basme*, 191. Republicată : *La gura sobei*, 97.

I. a_2. ; VI. a_1, b, c, d ; III. a, b, c.

6. *Nastratin Hogea.* (N. Mateescu), F. INT., I, 1897, nr. 28—29, 6. I. a_4 (Nastratin ducîndu-se la tîrg să vîndă nişte boi este sfătuit de tată-său să nu se ducă pe uliţa spînilor ca să nu-l înşele aceştia ; Nastratin nu ascultă şi lucrurile se petrec aşa cum prevăzuse taică-său) ; VI. a, b, c, d, e ; III. a, b, c ; V. a, b, c.

7. *Păcală şi Tîndală.* Adam, *Pe lîngă vatră*, 157. Republicată: *Glume ţărăneşti*, 68.

I. a_5. (Păcală şi Pepelea conving pe Tîndală că viţica ce vrea s-o vîndă este capră şi i-o cumpără drept capră); II. c_1. (Păcală văzîndu-l pe Tîndală venind, leagă unui iepure de bot un ibricel cu bani, lăudîndu-l că pe lîngă treaba bună pe care o face, iepurele mai scoate şi bani pe gură), e; III. a, b. (Păcală cîntă din trişcă şi nevasta înviază), c; IV. c_1. (Păcală văzînd pe Tîndală venind iar, începe a boci că nu vrea să fie împărat; îl pune pe Tîndală într-un ţuhal, zicînd că-l duce la împărăţie, şi-l aruncă într-o apă ca să scape lumea de un prost).

8. *Păcală şi Tîndală.* CUCU, I, 1905, nr. 16—17, 3 (Slatina — Slatina).

I. a_6. (Păcală şi Tîndală înşală pe o şvăboaică ce se dusese la tîrg să-şi vîndă o vacă, zicînd că-i capră şi-i oferă cinci florini; în urmă-i vine şi Tîndală şi pledează pentru patru florini şi femeia se învoieşte), b_1. (Păcală şi Tîndală vînd vaca cu 50 de florini, împărţindu-şi banii între ei).

9. *Die Kappe, Taube, Stockhen.* Schullerus, *Archiv des Vereins*, 471 (Vărd-Agnita).

I. c. Un român ducîndu-se la tîrg să vîndă o pereche de boi, plăteşte cîte o sticlă de vin la trei cîrciumi ca să aibă ce bea la întoarcere, a_7. (Trei fraţi ţigani hotărăsc să înşele pe român, să-i ia boii pe un preţ de nimic); VI. a_1, b, c, d, e; II. c_2. (Românul, aşteptîndu-se la răzbunarea ţiganilor, spune nevestei să pregătească mîncare şi băutură, ia cu el unul din cei doi porumbei ce-i are şi pleacă la cîmp), d_1. (Ţiganii îl găsesc la cîmp; omul le propune să-l judece acasă la el şi, în acest scop, trimite porumbelul acasă să spună nevestei să facă pregătirile pentru masă), e_1. (Acasă găsiră celălalt porumbel şi crezînd că este cel năzdrăvan, ţiganii îl cumpără cu bani grei), f. Românul simţind că nu va scăpa de furia ţiganilor ia un băţ, îl ascunde pe cîmp lîngă drum, pune în mărăcini o sticlă cu vin şi o turtă mare, g. Ţiganii vin, omul îi duce la cîmp, ia băţul şi-i porunceşte să le dea de mîncare, h. Ţiganii cumpără băţul miraculos; V. a_1. (Românul îi duce pe ţigani la o cîrciumă, le dă de băut; în timp ce ţiganii beau, omul iese afară, schimbă hainele cu un cioban ce trecea pe-acolo cu oile sale), b, c.

10. *Chivăra trăieşte, chivăra plăteşte.* ALB., Buc., X, 1907, nr. 45—46, 1182.

11. *Chivăra trăieşte, chivăra plăteşte.* LUMINA, IV, 1908, nr. 38, 2.

I. a_8. (Un bătrîn este sfătuit de trei oameni să taie coarnele viţelului, dacă vrea să-l vîndă bine; omul îi ascultă şi nimeni nu-l cumpără. Într-un tîrziu, izbutește să-l vîndă pe un preț de nimic); VI. a_1, b_1, c, d, e; IV. c_2. (Înșelătorii îl pun pe moșneag într-un sac să-l înece; se opresc la o cîrciumă lăsînd sacul afară); V. a, b, c.

12. *Uncheșul cel poznaș.* (T. Pamfile — Fără titlu), B.A.R., ms. 5094, fol. 403.

VI. a_2. (Un unchiaș poznaș duce pe niște boieri la o cîrciumă și după ce chefuiesc, le spune că totul plătește căciula lui), c, d; II. c, d, e; IV. c_3. (Moșneagul este condamnat la moarte prin înec); V. a, b, c.

13. *Trei năzdrăvănii.* (T. Pamfile — Fără titlu), B.A.R., ms. 5094, fol. 289. Republicată: *Un tăciune și-un cărbune*, 59.

VI. a_2; III. a, b, c; II. c, d, e.

14. *Păcală și Tîndală.* BABA SAT., IV, 1911, nr. 9, 2.
I. a_6, b_1.

15. *Prostia țigănească.* CAL. „I. CREANGĂ", III, 1913, 77 (Ghermănești—Bîrlad).

II. a_1. (Un om vrînd să-și vîndă o iapă slăbănoagă, după ce îi lipește sub coadă doi lei, o duce la finu-său, țiganul, s-o potcovească; țiganul, aflînd că iapa balegă bani o cumpără), b; III. a, b, c_2. (Țiganul cumpără fluierul fermecat, încearcă să învie un mort, nu reușește și este bătut); II. c_3, d_1, e_1; IV. c_3. (Țiganul îl prinde pe moș și-l bagă în sac să-l înece; auzind clopote de vite, țiganul părăsește sacul ca să nu fie prins, de cioban); V. a, b, c.

16. *Țiganul la cumătru-său.* (N. I. Munteanu), NEAM. ROM. POP., 1916, nr. 18, 279.

II. c_3. (Un român, ca să scape de finu-său țigan, care vine tocmai la ora prînzului, domesticește doi iepuri; Unul îl lasă acasă și altul îl ia cu el la cîmp și dă dispoziții să fie trimis iepurele curier la el la cîmp), d_1, e; III. a, b, c; IV. c_3; V. a, b, c.

17. *Răzbunarea lui Nastratin Hogea.* GLAS. BUCOV., V, 1922, nr. 1070, 2.

I. a_9. (Nastratin este determinat de oameni să-și ciopîrțească boul); II. a_2. (Drept răzbunare față de cei ce-l făcuseră să-și omoare boul, Nastratin cumpără un măgăruș și lipește sub coada acestuia niște galbeni și reușește să-l vîndă lor), b, c_3, d, e; III. a, b, c; IV. c_3; V. a, b, c.

18. *Cei trei hoţi*. LUMINIŢA. II, 1935–1936, nr. 5, 25 (Brăila–Brăila).
1. a$_2$; VI. a$_1$, b$_1$, c, d, e.

19. (Fără titlu). LUMINIŢA, IV, 1937–1938, nr. 7–8, 17 (Oancea–Brăila).
I. a$_2$; II. a$_3$, b, c$_3$, d, e; III. a, b, c; IV. c$_3$; V. a, b, c.

20. *Bătrînul şi negustorii*. A.I.E.F., i. 11014 (Cerbăl–Hunedoara) I. a$_3$; II. f, g, h$_1$. (Moşneagul vinde înşelătorilor ciocanul miraculos); VI. a, b, c, d; IV. a$_1$ (Moşneagul se ascunde, de furia negustorilor, într-un butoi, luînd cu el şi un cleşte şi cînd negustorii îşi bagă capetele în butoi să vadă mortul — cum le spusese nevasta moşneagului — acesta le taie nasul cu cleştele).

21. *Moşneagul şi baba*. A.I.E.F., i. 13252 (Fundu Moldovei — Cîmpulung).
I. a$_2$; II. a, b.

ON THE CLASSIFICATION OF RUMANIAN FOLK ANECDOTES

The author expounds her method of work as regards the classification of anecdotes within the framework of the typological catalogue of Rumanian folk prose.

After listing the sources of the material on which the paper is based, the author shows that the material is divided in groups, according to its characteristic features:

I. Social Relations (class-conflicts)
II. Family Relations
III. Psychological deficiencies
IV. Physiological drawbacks
V. Anecdotes concerning the army
VI. Jokes

In anecdotes characters are usually antithetical from the moral or intellectual point of view (good-evil; clever-stupid; miserly-spendthrift) and moral values finally triumph.

At the beginning the author gives an exhaustive bibliography and presents possible connections with other types, the number of variants in the order of their appearance, the area of spreading in different regions of the country. Then, follows the minute analysis of the respective type — dissociated in episodes, motives, elements — and of its variability. The complex types are thoroughly explained; for simple ones only the component elements are recorded.

Numbers are given from 3000 on in an uninterrupted series, with small intervals between the groups for possible addings.

For the comparison of the Rumanian material with the international one the number ATh is added between brackets to the respective type. Within a type containing distinct episodes, subtypes have been indicated with a printing capital (e.g. type 3000 : type 3000 A, type 3000 B, etc.). When the same narrative enters two different groups, the place in the classification depends on the importance of the respective element in the plot of the anecdote. The place in the classification is indicated between brackets in the group where the narrative has not been included. The aim of the typological catalogue of anecdotes is to offer to the research workers the possibility to follow the types and the variants and to facilitate the orientation in such a vast material.

AŞEZAREA CASELOR ŞI ACARETURILOR PE VALEA BISTRIŢEI MOLDOVENEŞTI

PAUL HENRI STAHL
Institutul de studii sud-est europene, str. I. C. Frimu, nr. 9, Bucureşti

10-I-1965

Studiul aşezărilor omeneşti din ţara noastră a dat la iveală informaţii preţioase. Venit să răspundă necesităţilor de cunoaştere a unei probleme, care pe plan internaţional era larg cercetată, el s-a referit, firesc, la probleme aflate şi în atenţia cercetătorilor din alte ţări. Forma şi structura satelor ca şi aşezarea în cadrul mediului natural au fost descrise, clasificate şi aşezate pe hartă.

Descrierea formei, spre pildă, a înregistrat sate cu perimetru rotunjit, dreptunghiular, alungit, sau sate care fiind risipite pe mari suprafeţe nu mai puteau avea o delimitare precisă. Studiul structurii a scos în evidenţă caracterul regulat al străzilor sau lipsa unor străzi propriu-zise, care dă şi impresia lipsei unor reguli de aşezare ; alteori s-a arătat gruparea în jurul unui element de atracţie (drumul, apa) sau lipsa acelui element. Studiul legăturilor cu mediul natural a subliniat corespondenţa dintre unele forme de aşezări şi cursul apelor, relieful, drumul, pădurea.

În secolul al XIX-lea, explicarea formei şi structurii aşezărilor era pusă de obicei de către etnografi pe seama legăturilor dintre un „tip" fix de aşezare şi un popor (spre pildă germanii au un anume fel de aşezare, slavii altul, tătarii altul) ; antropogeografii explicau caracterul aşezărilor prin legăturile lor cu un element geografic. Aceste interpretări au suferit cu vremea modificări. În locul legăturilor directe popor-aşezare sau mediu natural-aşezare, care erau întovărăşite de constituirea unui număr relativ limitat de tipuri fixe, se trece treptat la o înţelegere deosebită în care viaţa însăşi a grupului uman capătă un rol preponderent. Numărul observaţiilor culese înmulţindu-se continuu, au dus şi la o înmulţire a tipurilor care se deosebesc de altfel de la un autor la altul.

În ţara noastră, geografii şi antropogeografii au acordat atenţie deosebită problemei aşezărilor, numele lui Vintilă Mihăilescu trebuind citat în primul rînd. Clasificările lor stabilesc, de obicei, trei tipuri, bazate

Rev. etn. folc. t. 10, nr. 6 p. 595–612 Bucureşti, 1965

pe structura densă sau laxă a așezării : așezări risipite, adunate, concentrate, în cadrul cărora sînt clasificate uneori și alte elemente (spre pildă satele de coloniști în grupul celor concentrate). În clasificarea etnografică (și aci ne referim în special la lucrările lui Romulus Vuia), gradul de concentrare sau risipire, originea satului, așezarea față de mediul natural, intră în aceeași clasificare, mai puțin unitară, dar care avea în momentul întocmirii ei meritul să lămurească aspecte importante, insuficient cunoscute.

Studiile apărute în țara noastră, relativ noi întrucît aparțin mai toate secolului al XX-lea, nu cuprind acele relații directe, excesiv simplificate, dintre mediul natural-așezare sau popor-așezare. Vintilă Mihăilescu, spre pildă, urmărește în studii speciale evoluția istorică la așezările omenești din Muntenia [1] constatînd trecerea lor de la forme laxe la cele concentrate sau cu tendință de concentrare ; alteori urmărește sat cu sat schimbările istorice ale așezării [2]. Alți autori arată condițiile istorice concrete în care o regiune întreagă își dezvoltă așezările [3]. La fel și în studiile etnografice, Romulus Vuia, spre pildă, surprinde în clasificarea lui elemente de orînduire istorică a tipurilor [4].

Continuarea studiului așezărilor ne duce uneori la confirmarea vechilor rezultate. Alteori sîntem obligați să procedăm la modificarea parțială sau chiar înlocuirea vechilor puncte de vedere. Semnalăm cîteva din aceste cazuri, fără dorința de a le epuiza, cu atît mai mult cu cît în alte studii vom reveni mai pe larg asupra problemei.

Una din ideile cele mai stăruitor susținute este aceea că în trecut satele din țara noastră aveau o structură risipită și pe măsură ce ne apropiem de vremea noastră ele devin mai grupate, înghesuindu-se. În bună măsură această afirmație este exactă, ea nu poate fi însă generalizată. Astfel, în așezările din cîmpia Dunării, în sudul țării noastre, greutatea de a găsi apa grupa gospodăriile în jurul punctului, adesea unic, unde exista o fîntînă sau un izvor, așa încît chiar într-o așezare fără străzi, fără garduri, construcțiile stăteau apropiate unele de altele. Săpăturile recent efectuate în apropierea Dunării și la confluența ei cu valea Mostiștei identifică o așezare care în timpul domniei lui Mircea cel Bătrîn ocupa un spațiu relativ îngust, bine delimitat printr-un șanț cu caracter de apărare. Iată dar o formă adunată pe care cercetarea materialului nou nu a semnalat-o și a cărei însemnătate pentru trecut nu se cunoaște. În Maramureș sau chiar în regiunile din cuprinsul Munților Apuseni (unde astăzi întîlnim așezări risipite din cele mai caracteristice) existau sate cu gospodării apropiate unele de altele. Nu trebuie de asemenea uitat, spre pildă, că în Transilvania administrația austriacă fixase un ,,intravilan'', spațiu în care locuitorii erau obligați să-și ridice locuințele și principalele acareturi, și care limita deci posibilitățile de extindere a satelor. Desființarea acestor intravilane a dus la brusca risipire a gospodăriilor. În unele regiuni din cuprinsul Munţilor Apuseni, spre pildă, s-a desfăşurat sub ochii noştri în ultimii 20—30 de ani această risipire a satelor, oamenii avînd tendinţa să aşeze gospodăriile pe locurile de cultură. Vom nota, de asemenea, întinderea unor sate de-a lungul drumurilor în secolele al XIX-lea şi al XX-lea, mai ales. În zona de mare densitate demografică din dealurile Olteniei şi Munteniei, satele se întind adesea de-a lungul văilor kilometri de-a rîndul, într-un şir subţire de case. Problema trebuie privită, aşadar, circumstanţiat, iar explicaţia să acorde un rol esenţial vieţei însăşi a grupului uman.

---

[1] *L'Evolution de l'habitat rural dans les collines de la Valachie entre 1790—1900*, Varșovia, 1937.

[2] *Vlăsia și Mostiștea*, în B.S.R.R.G., București, 1923.

[3] Ștefan Manciulea, *Recherches sur les établissements ruraux de la plaine de la Tissa*, București, 1931.

[4] Vezi, în special, *Le village roumain de Transylvanie et du Banat*, București, 1937.

Constatarea că la munte satele sînt risipite şi la cîmpie adunate, considerată ca o afirmaţie deplin valabilă şi descriind o situaţie fixă, trebuie şi ea modificată ; o parte din cele spuse mai sus explică pentru ce. Adevărată în bună parte, ea nu poate fi acceptată ca adevăr cu caracter general. Relaţia mediu natural-aşezare, are deci, ca şi în general relaţia mediu natural-societate omenească, o evoluţie istorică, în a cărei înţelegere viaţa oamenilor, dezvoltarea lor socială, economică, politică, culturală, joacă un rol hotărîtor.

Studii recente, abordînd concomitent aspecte studiate de sociologie, istorie, etnografie, pun în lumină acest din urmă aspect [5]. Se arată, spre pildă, cum vechile sate româneşti erau structurate în aşezarea lor de viaţa economică a grupului. Problema aşezării devine aşadar şi un studiu al întregii vieţi omeneşti, aşezarea neputînd fi desprinsă de organizarea grupului uman şi de mijloacele lui de exploatare economică a teritoriului pe care se află. Desigur, nu totdeauna se pot scoate în lumină toate aceste elemente, şi deci analiza va lumina pe rînd un aspect sau altul.

Dintre multiplele probleme ce trebuie cercetate, am ales unul cunoscut în bibliografia de specialitate aproape numai sub forma unor afirmaţii cu caracter general. Este vorba de aşezarea în parte a fiecărei gospodării în cadrul satului, aşezare care duce în cele din urmă la înţelegerea unor aspecte din aşezarea însăşi a întregului sat. Fiind vorba de gospodării, s-a putut înregistra un număr însemnat de unităţi (328) şi astfel folosi metoda statistică, înlocuind prin situaţii precise simplele afirmaţii care, chiar cînd se întemeiază pe observaţii numeroase, ni se prezintă în forma unor afirmaţii nedovedite. Folosind datele de ordin statistic, deşi nici acestea nu elimină posibilităţile de eroare, se înlătură un mare număr din elementele de ordin subiectiv.

★

Regiunea aleasă spre cercetare ni s-a părut deosebit de potrivită pentru aspectele ce trebuiau lămurite, datorită faptului că aci existau forme de aşezări diferite, uneori opuse, de la cele risipite la cele cu tendinţă accentuată de înghesuire de-a lungul drumurilor. În acelaşi timp, numărul de gospodării vechi rămase în fiinţă era destul de însemnat spre a le putea compara cu cele noi şi a forma astfel o privire istorică asupra fenomenului. Regiunea cercetată, mărginită la nord de Broşteni şi la sud de Bicaz, cuprinde în interiorul ei suprafaţa inundată după construirea barajului de la Bicaz.

---

[5] Henri H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, vol. I şi II, Bucureşti, 1958 şi 1959.

Populaţia zonei, cu mult mai puţin densă ca în restul ţării şi chiar ca în zonele învecinate (cu excepţia zonei Dornelor), era în trecut încă mai

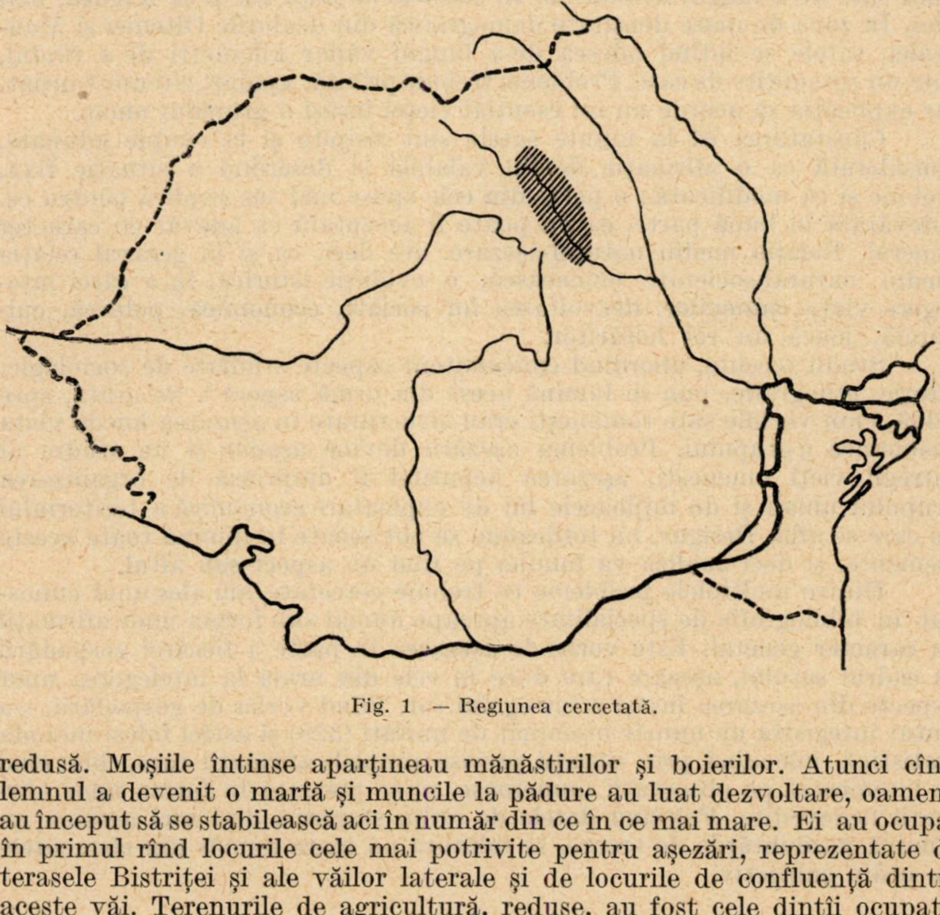


Fig. 1 — Regiunea cercetată.

redusă. Moşiile întinse aparţineau mănăstirilor şi boierilor. Atunci cînd lemnul a devenit o marfă şi muncile la pădure au luat dezvoltare, oamenii au început să se stabilească aci în număr din ce în ce mai mare. Ei au ocupat în primul rînd locurile cele mai potrivite pentru aşezări, reprezentate de terasele Bistriţei şi ale văilor laterale şi de locurile de confluenţă dintre aceste văi. Terenurile de agricultură, reduse, au fost cele dintîi ocupate. Oamenii au aşezat gospodăriile chiar pe locul de cultură. Condiţiile naturale şi cele sociale au acţionat asupra aşezărilor în anume mod acum un secol şi în alt fel în vremea din urmă, atunci cînd oamenii înmulţindu-se treptat au fost obligaţi să se aşeze oriunde se putea, chiar în condiţii mai grele. Fără a face o cercetare specială, un ochi atent va observa cum gospodăriile vechi stau departe de drum, pe locurile cele mai bune de culturi sau pentru construire, în vreme ce pe măsură ce observăm gospodării mai noi, construcţiile se apropie de drum, în locuri strîmte, uneori înghesuite. Dar simpla observare nu este suficientă, ea trebuie dovedită, lucru pe care îl vom încerca mai jos.

Cercetarea noastră nu a putut cuprinde toate aspectele aşezărilor. Au fost studiate numai cîteva elemente, suficiente totuşi pentru a lămuri evoluţia aşezării construcţiilor, şi, într-o anume măsură, evoluţia înrîuririi mediului natural şi celui social asupra construcţiilor. Într-o primă parte ne oprim asupra compunerii şi aşezării pieselor în chiar cadrul gospodăriei. Apoi, expunem aşezarea gospodăriei faţă de drum şi de soare.

COMPUNEREA GOSPODĂRIILOR ŞI AŞEZAREA CONSTRUCŢIILOR ÎN GOSPODĂRIE

Felul construcţiilor folosite de către un grup uman reflectă viaţa acelui grup. Prezenţa sau absenţa anumitor piese este pentru cercetător un indiciu în privinţa ocupaţiilor, a posibilităţilor tehnice, a necesităţilor celor ce le folosesc. În regiunea cercetată, pe lîngă locuinţă, există două însemnate construcţii anexe, asupra cărora am făcut o cercetare statistică. Prima este grajdul, iar a doua „focăria" (loc în care se adăposteşte plita de gătit şi cuptorul masiv de copt pîine). Prezenţa în mai toate gospodăriile a cuptoarelor masive de copt pîine, este caracteristică pentru viaţa rurală ; cuptoarele nemaifiind ţinute în casă, s-au ridicat adăposturi speciale, focăriile. Hambarele de grîne, importante în alte părţi ale ţării, aci lipsesc, atît calitatea solului cît şi dimensiunile reduse ale loturilor agricole nepermiţînd cultivarea pe scară mare a cerealelor, locuitorii fiind tributari în această privinţă altor regiuni.

Gospodăriile fără grajd şi focărie există în proporţie de 13,3% din totalul celor înregistrate.

Gospodăriile care pe lîngă casă au şi focărie reprezintă 11% din totalul celor înregistrate. Cele care au numai grajd, reprezintă 27,5%. Cea mai însemnată categorie este formată din gospodăriile în care se întîlnesc cele trei construcţii (casă, grajd, focărie) al căror procentaj este de 48,2%.

În general, grajdul apare în 75,7% din gospodării, proporţie importantă, revelatoare pentru ocupaţiile locuitorilor, cărora condiţiile naturale le permit să crească vite mari şi oi. Focăria apare în general în 59,2% din gospodăriile înregistrate, cifră mai mică decît cea reprezentată de grajduri.

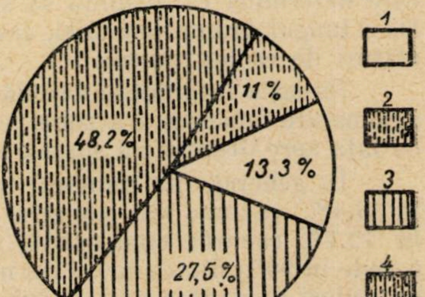


Fig. 2 — 1 gospodăria are casă ; 2 — gospodăria are casă şi focărie ; 3 — gospodăria are casă şi grajd ; 4 — gospodăria are casă, focărie şi grajd.

Perimetrul construcţiilor de care vorbim este constituit de patru laturi aşezate rectangular. Tendinţa dominantă în aşezarea diferitelor piese în cadrul gospodăriei este ca laturile construcţiilor să fie paralele, în prelungire, sau în unghi drept unele faţă de altele, şi ea se întîlneşte în 82,1% din cazuri. Aşezarea construcţiilor în aşa fel încît laturile lor să formeze unghiuri mai mari sau mai mici de 90 de grade este deci un fenomen întîlnit numai în 17,9% din cazuri. Am cercetat în mod special această a doua categorie pentru a scoate în evidenţă pricinile care au determinat-o. Am găsit că în 77,4% din cazuri, aşezarea cu laturile neparalele este motivată de neregularităţile reliefului, în 16,2% din cazuri de intervenţia concomitentă a mai multor elemente cu înrîuriri disociative (spre ex. casa priveşte spre soare, iar acareturile stau paralele cu strada; casa e paralelă cu un drum, iar acareturile cu un alt drum etc.). În 6,4% din cazuri nu am putut explica aşezarea cu laturi neparalele.

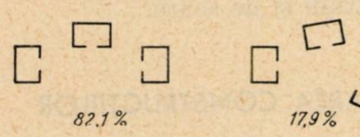


Fig. 3 — Aşezarea construcţiilor în gospodărie.

Este vorba de un element de ordine psihică ce îndeamnă pe oameni să prefere aşezarea arătată mai sus. În acelaşi timp, am constatat şi un element practic, construcţiile stau pe cît posibil cu faţa unele spre altele, aceasta fiind aşezarea cea mai potrivită pentru supravegherea intrărilor şi uşurinţa de circulaţie între construcţii. În această privinţă, situaţia diferitelor piese este deosebită. Am cercetat aparte situaţia existentă pe drumurile importante şi pe cele de mică importanţă. Astfel, locuinţa stă cu faţa şi „vede" celelalte construcţii ale gospodăriei în 78,3% din locuinţele situate pe drumuri de mică importanţă. Pe şoselele mari însă, locuinţa „vede" acareturile numai în 45,2% din cazuri, fiind dominantă situaţia contrarie (54,8%). Diferenţa dintre situaţia întîlnită pe cele două categorii de drumuri se datoreşte atracţiei mai puternice a drumurilor importante, care determină ca locuinţa să stea în apropierea lor şi cu faţa spre ele. De-a lungul drumurilor mici, casa stă spre fundul curţii şi are în faţă sau alături de ea acareturile.

Situaţia întîlnită la Ceahlău, capitală de raion şi cea mai însemnată aglomerare omenească a zonei, este tipică. În centrul aşezării, casele stau cu faţa spre drum şi cu spatele spre soare şi acareturi.

În general, din numărul total al grajdurilor, locuinţa vede grajdul în 58,4% cazuri; din numărul total al focăriilor, locuinţa vede focăria în 72,7% cazuri; cînd există a doua locuinţă în gospodărie, locuinţa o vede în 90% din cazuri. Prin urmare, apare ca cel mai important pentru gospodari să vadă a doua locuinţă. În acelaşi timp, a doua locuinţă stă de obicei asemănător primei, aceleaşi elemente care au înrîurit aşezarea primei case înrîurind-o şi pe a doua. Apoi a fost necesar ca focăria să stea în faţa casei, întrucît locatarii circulă des între casă şi focărie.

Studiind cazurile în care construcţiile anexe privesc casa, am constatat că 96,6% din focării stau cu faţa spre casă sau alături de ea şi privind în aceeaşi direcţie. La grajduri, proporţia scade la 86,4% cazuri. Şi de aci reiese mai strînsa legătură dintre focărie şi casă, explicată prin funcţiile lor.

În acelaşi timp subliniem că proporţia caselor care stau cu spatele spre acareturi este mai importantă decît acareturile ce stau cu spatele spre casă. Lucrul se explică prin importanţa mai mare a locuinţei şi prin necesităţile de ordin practic care determină aşezarea acareturilor cu faţa spre casă. Cînd acareturile nu privesc locuinţa, situaţia este motivată de aşezarea cu faţa la miazăzi (55% cazuri) şi aşezarea cu faţa la miazăzi şi în acelaşi timp spre stradă (15%); în 30% cazuri nu am găsit explicaţia aşezării cu spatele la casă.

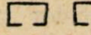
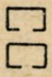
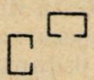
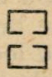
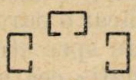
Gospodăria are:	2 construcţii	3 construcţii	4 construcţii
	38,2	11.4	13,3
	10.9	7,2	6,7
	30,9	24.3	13.3
	10,9	14,3	13,4
		35,7	53,3
altele	9,1	7,1	0
TOTAL	100 %	100 %	100 %

Fig. 4 — Aşezarea construcţiilor în gospodărie.

Am urmărit, în sfîrşit, aşezarea caselor, grajdurilor şi focăriilor din gospodărie, clasificîndu-le astfel: construite alături şi privind în aceeaşi parte, opuse şi faţă în faţă, pe două laturi, pe trei laturi etc.

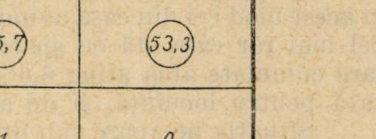


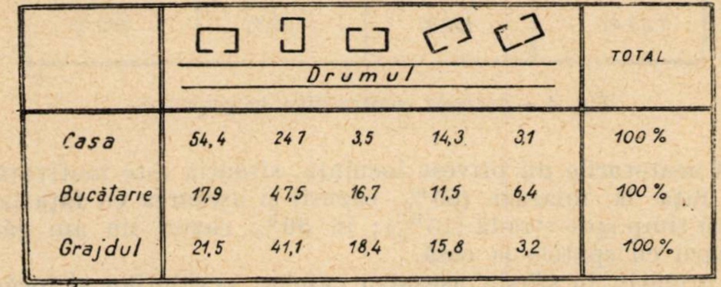
Fig. 5 — Aşezarea construcţiilor în gospodărie.

Privind situaţia care ni se înfăţişează constatăm că proporţia locuinţelor aşezate pe o singură latură este mai mare în grupa gospodăriilor cu două construcţii, fapt normal. Gospodăriile cu mai mult de două construcţii sînt obligate să ocupe mai multe laturi, așezarea pe trei laturi fiind de departe cea mai importantă printre gospodăriile cu 4 construcții. Din totalul cazurilor în care se întîlnesc așezări pe trei laturi, în 84,4% cazuri construcțiile privesc spre un punct central. Prin urmare, domină așezarea care satisface cel mai bine necesitățile de ordin practic.

AȘEZAREA FAȚĂ DE DRUM

Am urmărit separat așezarea față de drum a celor trei grupe de construcții. În ce privește locuința, se distinge o puternică tendință dominantă, anume ca una din laturile construcției să fie paralelă cu drumul. Punînd la un loc cazurile în care casa are fațada sau laturile paralele cu strada, găsim cifra de 82,6% din cazuri. Situațiile „în colț” (una din laturile casei formează un unghi mai mare sau mai mic de 90 de grade cu strada) apar numai în 17,4% din cazuri. Aci se manifestă din nou preferința pentru așezarea cu laturi paralele, vizibilă și în așezarea pieselor din cadrul aceleiași gospodării. Împărțind situația din fig. 6 după alte criterii vedem că tendința de a sta pe cît posibil cu partea din față spre stradă (68,7% din cazuri) este dominantă, fie că locuința are laturi paralele cu drumul fie că formează un unghi ascuțit ori obtuz. Cînd locuința nu poate sta cu fața spre stradă, caută să stea cu una din părțile laterale spre ea, în acest mod cei din casă avînd putința să observe măcar o parte din stradă. Cel mai rar casa stă cu spatele sau colțul din spate spre stradă, situații care cumulate abia ating 6,6% din cazuri. Este situația cea mai defavorizată pentru locuință, și de aceia cea mai rar întîlnită.

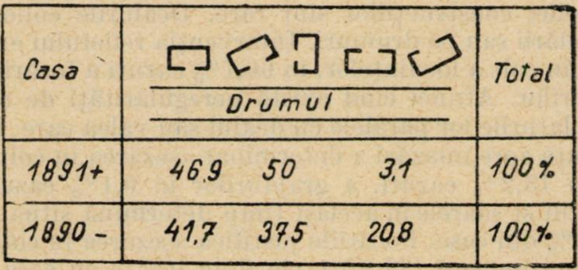
Situația ne apare sub un aspect mai interesant dacă privim evoluția ei istorică. Într-adevăr, din punctul de vedere cercetat mai sus, între locuințele vechi și cele noi există o diferență sensibilă. Astfel, casele ridicate după 1890, stau cu fața spre stradă în 46,9% cazuri, cu una din părțile laterale în 50% cazuri, și cu spatele în 3,1% cazuri. Cele construite mai înainte de 1890 stau cu fața la stradă în 41,7% cazuri, cu una din părțile laterale în 37,5% cazuri și cu spatele în 20,8% cazuri. Iar dacă privim numai casele construite înainte de 1860, puține, vedem că stau cu spatele la stradă în 33,4% cazuri.



			Drumul			TOTAL
Casa	54,4	24,7	3,5	14,3	3,1	100 %
Bucătarie	17,9	47,5	16,7	11,5	6,4	100 %
Grajdul	21,5	41,1	18,4	15,8	3,2	100 %

Fig. 6 — Așezarea construcțiilor față de drum.

Analizînd situația caselor înălțate înainte de 1890 și care stau cu spatele la drum, constatăm că în 81% cazuri această așezare este motivată de dorința de a sta cu fața spre soare. Este vorba, prin urmare, de dominarea atracției soarelui la construcțiile vechi și de creșterea atracției drumurilor la casele noi. Lucrul se explică prin transformările economice petrecute în ultimul secol și care au scos satele din izolarea lor, integrîndu-le în viața modernă de schimb, în care banul și marfa au mare importanță. Pentru o astfel de organizare economică drumurile sînt esențiale. Este vizibilă aci înrîurirea acelor elemente care au înrîurit și satele în întregime, determinînd schimbarea puternică și trecerea de la formele risipite la cele adunate sau aglomerate de-a lungul drumurilor.



Casa	Drumul			Total
1891+	46.9	50	3,1	100%
1890 -	41,7	37,5	20,8	100%

Fig. 7 — Așezarea caselor față de drum în raport cu vechimea construcției.

În ce privește focăriile, situația se prezintă deosebit din cauza înrîuririi pe care o are casa asupra așezării. Tendința paralelismului cu strada persistă, în proporții asemănătoare cu cele ale casei, ajungînd la 82,1% cazuri. De data aceasta însă, situația cea mai frecventă este cea în care focăria stă cu una din părțile laterale spre stradă (47,5%). În acest mod este paralelă cu strada, dar cu fața spre casă. Diferențierea față de locuințe se manifestă puternic în privința cazurilor care stau cu fața sau cu unul din colțurile din față spre stradă, care aci cumulează numai 29,4%. De asemenea, cazurile în care focăria stă cu spatele sau unul din colțurile din spate spre stradă se ridică la 21,1% adică de trei ori mai mult ca la case. Aceste din urmă diferențieri sînt datorate atracției casei și în același timp faptului că focăria este utilizată un timp limitat, numai în timpul pregătirii bucatelor și adesea numai în timpul lunilor călduroase, nefiind, prin urmare, un loc de unde se poate observa în mod sistematic strada.

Situația grajdurilor se aseamănă cu a focăriilor; nu mai comentăm în amănunt situația lor. Amintim numai că și aci se menține puternică tendința paralelismului, în timp ce tendința spre așezarea cu fața la stradă este diminuată de intervenția unor elemente care nu au avut înrîurire asupra așezării casei.

Așezarea cu spatele spre stradă, rară, este motivată pentru locuință de dorința de a privi a doua locuință (25% din cazuri), de așezarea cu fața spre sud (62,5% din cazuri) și, concomitent, pentru a privi a doua locuință și soarele. Focăriile stau cu spatele la stradă pentru a privi locuința (83,3%) și pentru a sta cu fața la soare (16,7%). Grajdul stă cu spatele la stradă pentru a privi casa (59%), pentru a privi spre sud (30%) și pentru a privi casa și soarele (11%).

Așezarea „în colț" ce înfrînge tendința spre paralelism între laturile construcției și stradă, este motivată de alte pricini. Astfel, cînd casele stau cu colțul din față spre stradă, relieful joacă un rol determinant. Reamintim că regiunea cercetată are un relief accidentat, în care locurile plane favorabile temeliei construcțiilor sînt rare. Dealurile coboară și pătrund adesea în gospodării sau pe drumuri. Intervenția reliefului explică în 81,6% cazuri așezarea în colț a locuințelor, în 66,7% cazuri a focăriilor și în 59,1% cazuri a grajdurilor. Atunci cînd există neregularități de relief, construcțiile au una din laturile lor paralele cu dealul sau valea care le mărginește[6]. Orientarea cu fața spre miazăzi a determinat așezarea în colț față de stradă a locuințelor în 13,2% cazuri, a grajdurilor în 9,1% cazuri și niciodată la focării. Relieful și soarele în același timp determină situarea în colț față de stradă la 2,6% din case. Focăriile justifică așezarea în colț și din dorința de a sta cu fața spre casă (33,3%), ele fiind legate cu casa prin aspectele arătate mai sus. Dorința de a sta cu fața la casă motivează așezarea în colț a grajdurilor numai în 4,55% cazuri. În 18,2% cazuri, grajdul e paralel cu o stradă iar casa cu o alta, situația în colț existînd față de strada cu care este paralelă casa. Așezări în colț neexplicate apar la case în 2,6% cazuri, la grajduri în 9,1% și niciodată la focării.

În motivarea așezării cu unul din colțurile din spate spre stradă apar alte pricini. Ele seamănă cu acele care au determinat așezarea cu spatele spre stradă. Astfel, situarea cu colțul din spate spre stradă este determinată de atracția soarelui în 62,5% din case, la 20% din focării și la 40% din grajduri. Și de data aceasta, soarele are rolul cel mai puternic la case și cel mai mic la focării. Relieful și soarele intervin simultan în 37,5% din cazuri la case și în 20% din cazuri la grajduri. Dorința de a sta cu fața la casă și paralel cu una din laturile ei intervine și la grajduri și la focării în 20% cazuri. Inexplicate rămîn 20% din cazuri la focării și grajduri[7].

Se poate spune deci că tendințele așezării paralele și cu fața spre stradă sînt puternice, iar abaterile de la ele sînt motivate prin intervenția unor factori acționînd contradictoriu.

ORIENTAREA CONSTRUCȚIILOR

Orientarea unei construcții cu fața spre miazăzi îi oferă cele mai bune condiții de iluminare. De aceea oamenii au căutat de cîte ori a fost posibil să așeze construcțiile cu fața spre miazăzi.

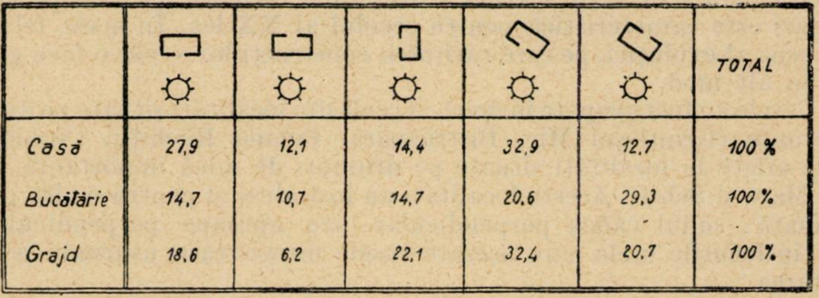
În ce privește casele, totalizînd situațiile cele mai favorabile (cu fața sau unul din colțurile din față spre soare) obținem proporția de 60,7% din cazuri. Totalizînd și situațiile cele mai defavorizate (cu spatele sau cu unul din colțurile din spate către miazăzi), găsim 24,8 % din cazuri.

---

[6] Compararea cu situația întîlnită la șes ar fi deosebit de interesantă dar rezultatele unor astfel de cercetări lipsesc.

[7] Menționăm că întrucît numărul de case, focării și grajduri așezate cu spatele spre stradă este redus, proporțiile motivărilor acestei așezări se pot schimba. Ele vor trebui verificate prin extinderea cercetărilor.

La focării, totalizînd situațiile favorabile, obținem 41,3 % din cazuri față de 40 % — totalul cazurilor nefavorabile. Se observă o netă diferențiere față de locuințe, atracția soarelui fiind mai puțin importantă pentru focării.



						TOTAL
Casă	27,9	12,1	14,4	32,9	12.7	100 %
Bucătărie	14,7	10,7	14,7	20.6	29,3	100 %
Grajd	18.6	6,2	22,1	32,4	20.7	100 %

Fig. 8 — Orientarea construcțiilor.

La grajduri, totalul situațiilor favorabile unei bune iluminări atinge cifra de 51 % față de 26,9 % cazuri în care iluminarea este nesatisfăcătoare.

În general, atracția soarelui apare mai puțin puternică decît atracția drumului, sau tendința paralelismului cu strada. În ce privește situația comparată a celor trei feluri de construcții, atracția soarelui este cea mai puternică la locuințe, și cea mai slabă față de focării, fapt relevat și explicat mai sus, cu ocazia unor constatări similare.

Dacă analizăm mai atent situația locuinței, constatăm o interesantă evoluție istorică. Astfel, la casele construite după 1891, construcția stă cu fața spre miazăzi în 34,5 % din cazuri, și cu spatele spre stradă în 13,8 % din cazuri. La construcțiile ridicate înainte de 1890, casa stă cu fața spre miazăzi în 45,4 % din cazuri și cu spatele în 4,5 % din cazuri. Este evidentă o mai puternică atracție a soarelui la casele vechi decît la cele noi. Situația a fost în parte explicată cînd am arătat în ce fel se deosebesc casele mai vechi de cele noi și în privința așezării față de stradă. De data aceasta, în așezarea casei cu fața spre miazăzi intervin pe lîngă motivele de ordin practic altele legate de credințe. Acestea, pe măsură ce ne apropiem de vremea noastră, au pierdut din intensitate. Asupra acestui subiect însă nu ne putem opri aici.

Situația completă a orientării caselor față de miazăzi, pe grupe de vechime, este următoarea :

	cu fața	cu colțul din față	cu părțile laterale	cu colțul din spate	cu spatele	Total
case ridicate după 1891	34,5	34,5	3,4	13,3	13,8	100 %
case ridicate înainte de 1890	45,4	18,2	22,7	9,1	4,5	100 %

ATRACȚIA SIMULTANĂ A STRĂZII ȘI SOARELUI

Pentru lămurirea mai deplină a atracției străzii și soarelui, le-am urmărit în paralel, pe drumuri de diferită importanță. Situația întîlnită pe drumurile mici seamănă cu cea întîlnită obișnuit în trecut, adică, populație rară și atracție scăzută a drumului. Situația întîlnită pe drumurile mari este caracteristică pentru secolul al XX-lea. În acest fel aflăm și un sens al evoluției, pe care raritatea construcțiilor vechi o face greu de aflat în alt mod.

Casele au fost grupate în două : 1) cele din localități situate pe drumuri importante (Grințieșul Mic, Bistricioara, Poiana Răchiții, Ceahlău) și 2) cele aflate în localități situate pe drumuri de mică importanță (Grințieșul Mare și Schit). Aceste localități au fost alese și pentru o altă pricină însemnată ; sudul cădea perpendicular sau aproape perpendicular pe drum, în locurile unde erau așezate casele înregistrate, ușurîndu-se astfel cercetarea.

Concomitent, casele au fost împărțite în patru mari grupe : 1) case care stau cu fața sau unul din colțurile din față spre miazăzi ; 2) case care stau cu una din părțile laterale spre miazăzi, și în același timp cu fața spre răsărit ; 3) case care stau cu una din părțile laterale spre miazăzi dar cu fața spre apus ; 4) case care stau cu spatele sau unul din colțurile din spate spre miazăzi.

Casele fiind așzate și de o parte și de alta a drumului, în unele cazuri atracția soarelui acționează complimentar cu a străzii, iar în alte cazuri, contradictoriu. Rezultatele sînt concludente. Pe drumurile importante situația este următoarea :

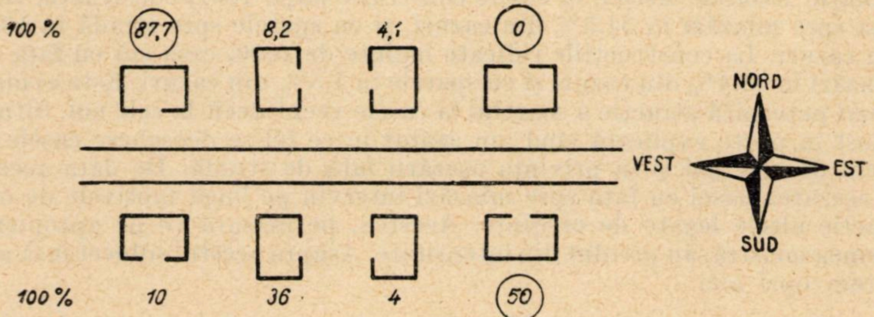


Fig. 9 — Așezarea caselor pe drumurile importante, în raport cu punctele cardinale.

Deci, a) cînd soarele acționează contrariu străzii, apar 10% cazuri în care casa stă cu spatele sau colțul din spate spre stradă, și 50% cazuri în care casa stă cu fața spre stradă.

b) Cînd soarele atrage casele în același sens cu strada nu apare nici un caz în care locuința să stea cu spatele spre stradă, și în 87,7% cazuri locuința stă cu fața spre stradă și spre soare.

c) Proporția caselor care stau cu una din părțile laterale spre miazăzi este mult mai mare (de patru ori și jumătate) pe partea străzii în care soarele acționează antagonic cu strada, casa încercînd astfel că împace și dorința de a vedea strada și dorința de a vedea soarele. În același timp, și de o parte și de alta a șoselei, cînd apare situația așezării cu una din părțile laterale spre stradă și cealaltă spre miazăzi, în mod vădit frecvența caselor așezate în același timp și cu fața spre răsărit este mai mare, deoarece așa se obține o iluminare optimă.

Situația pe drumurile puțin importante diferă :

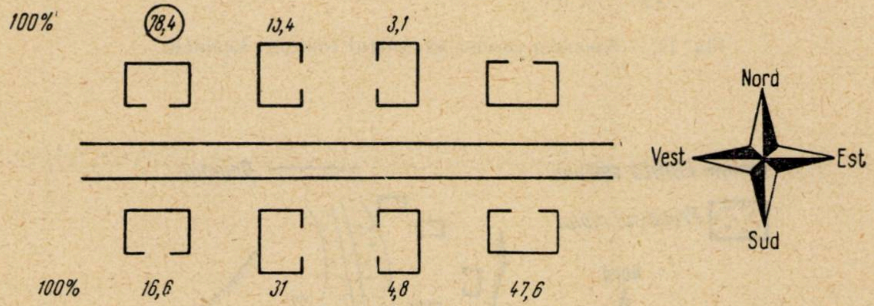


Fig. 10 — Așezarea caselor pe drumuri de mică importanță, în raport cu punctele cardinale.

Deci, a) cînd soarele acționează contrar atracției străzii, casele stau cu spatele spre stradă în proporție mai mare decît la șoseaua principală ; ele stau cu fața spre stradă în proporție mai mică decît la șoseaua principală, dovedind astfel atracția mai puternică a șoselei principale decît a drumurilor mici.

b) Cînd soarele și strada acționează în comun, am întîlnit o proporție mai mică de case cu fața spre stradă decît la șoseaua principală, ba chiar au apărut case care contrazicînd atracția soarelui și străzii le întoarce spatele.

c) Tendința de a se așeza cu una din părțile laterale spre soare și stradă pentru a împăca cele două forțe de atracție, cît și așezarea acestei categorii de case în mod predominant cu fața spre răsărit, se menține, puternică, asemenea caselor aflate pe șoselele principale.

În ilustrații prezentăm două situații tipice. Este vorba de așezarea caselor în centrul comunei Ceahlău pe șoseaua principală, paralelă cu Bistrița și de așezarea caselor în Hangu, de-a lungul pîrîului Hangului, pe drumul ce duce spre Audia. Drumul spre Audia are un traseu neprecis, fiind inundat primăvara de apele Hangului. Locuințele stau pe terasele apei și pe dealurile ce o mărginesc. Casele, risipite, depărtate de drum, permit atracției soarelui să fie dominantă, situație contrarie celei din comuna Ceahlău, unde domină atracția drumului.

Menționăm încă un fapt interesant : pe drumurile importante, construcțiile se așază în mod egal de ambele părți, fie că sînt avantajate de

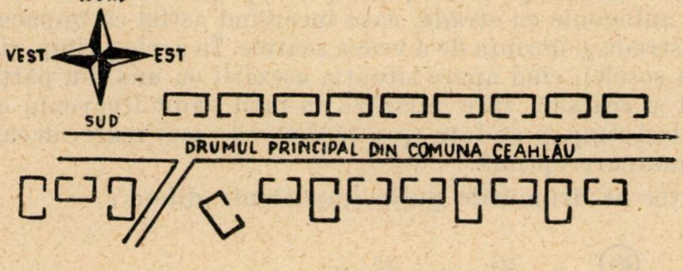

NORD
VEST
EST
SUD
DRUMUL PRINCIPAL DIN COMUNA CEAHLĂU

Fig. 11 — Aşezarea caselor în centrul comunei Ceahlău.

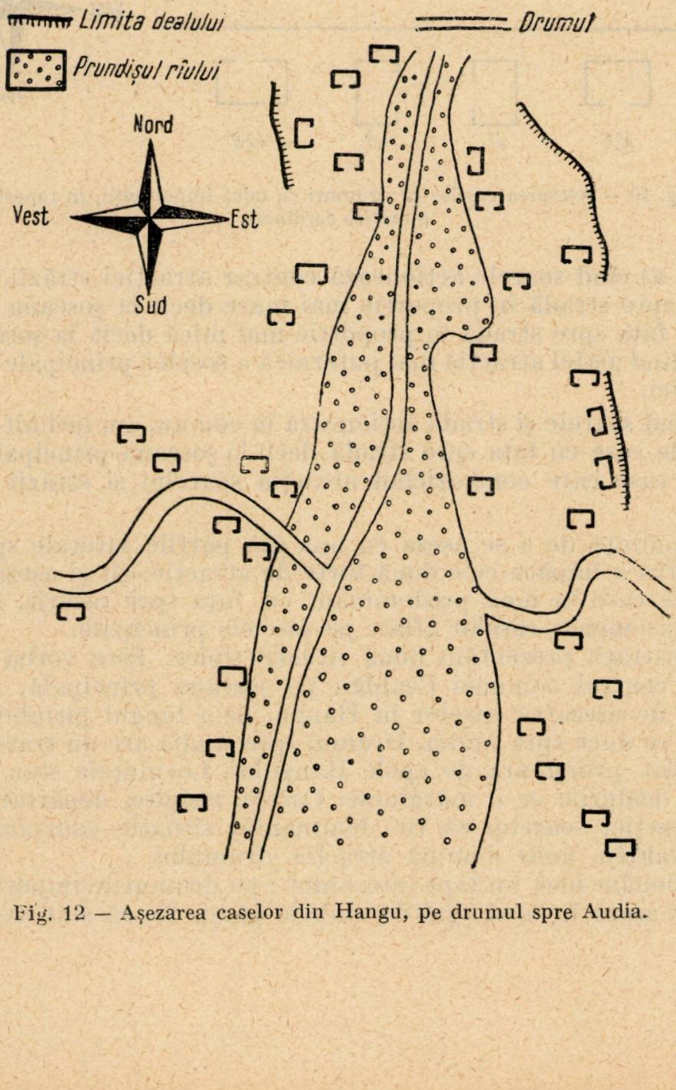

Limita dealului
Prundişul rîului
Drumul
Nord
Vest
Est
Sud

Fig. 12 — Aşezarea caselor din Hangu, pe drumul spre Audia.

soare fie că nu sînt. Pe drumurile mai mici, numărul de case înregistrate pe latura favorizată de soare este mai mare decît numărul celor aflate pe partea dezavantajată. Acest din urmă fapt dovedește la rîndul lui atracția mare a drumurilor importante și înrîurirea puternică a soarelui pe drumurile mici.

DEPĂRTAREA LOCUINȚELOR DE DRUM

În același sens pledează și depărtarea locuințelor de stradă. Construcțiile vechi ședeau către mijlocul proprietății, adesea chiar pe locul de cultură. Notînd prin măsurători aproximative distanța caselor de stradă, am împărțit apoi datele obținute după vechimea construcțiilor. Distanța medie a caselor construite după 1891 este de 33 metri, în timp ce la casele înălțate înainte de 1890 distanța crește la 44 metri.

Această constatare iese în evidență și în alt mod : din grupa locuințelor mai noi, 29% sînt așezate la mai puțin de 10 metri de stradă, în timp ce din grupa celor vechi, cifra este de numai 4,2%. În sfîrșit, 51,6% din locuințele noi sînt așezate la peste 20 metri de stradă, și 66,7% din cele vechi. Urmărind situația în cadrul locuințelor așezate mai departe de 50 metri de stradă, am constatat că 19,3% din casele noi sînt în această situație și 25% din cele vechi.

Prin urmare, chiar defalcată, deosebirea se menține. Amintim că atunci cînd este vorba de drumuri importante, și mai ales de punctele centrale ale comunelor, casele sînt apropiate, ducînd uneori chiar la desființarea curții. Situația se schimbă pe văile laterale, unde locuințele sînt depărtate unele de altele. În același timp, casele stau mai apropiate de drumurile importante decît de cele lipsite de importanță.

★

Din cele arătate mai sus reies cîteva concluzii :

a) Gospodăriile aleg în organizarea lor interioară formele care satisfac cel mai bine necesitățile oamenilor, diferitele lor construcții stînd, pe cît posibil, cu fața unele spre altele, și privind către un punct central. Este o așezare care favorizează în același timp supravegherea și ușoara circulație.

b) Din dorința de a fi cît mai bine însorite, construcțiile caută să se orienteze cu fața spre miazăzi. Cel mai evident este acest lucru la locuințe, la care însă intervin și elemente care intră în domeniul de cercetare al folclorului.

c) Drumul este un puternic factor de atracție pentru gospodării. Acțiunea lui se face simțită în primul rînd la locuințe, care caută să stea cu fața spre el.

d) În așezarea construcțiilor gospodăriei unele față de altele se manifestă tendința spre o așezare cu laturi paralele, evitînd pozițiile în colț. Aceeași tendință spre paralelism se manifestă între laturile străzii și cele ale construcțiilor din gospodării.

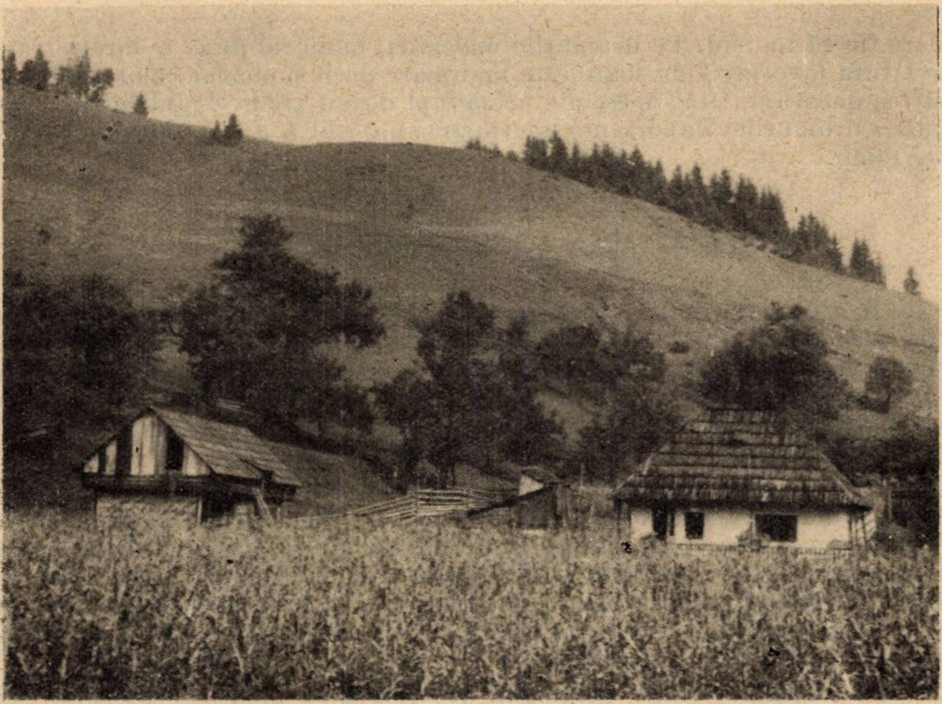


Fig. 13 — Casă veche, așezată departe de drum, pe locul de cultură (Audia).

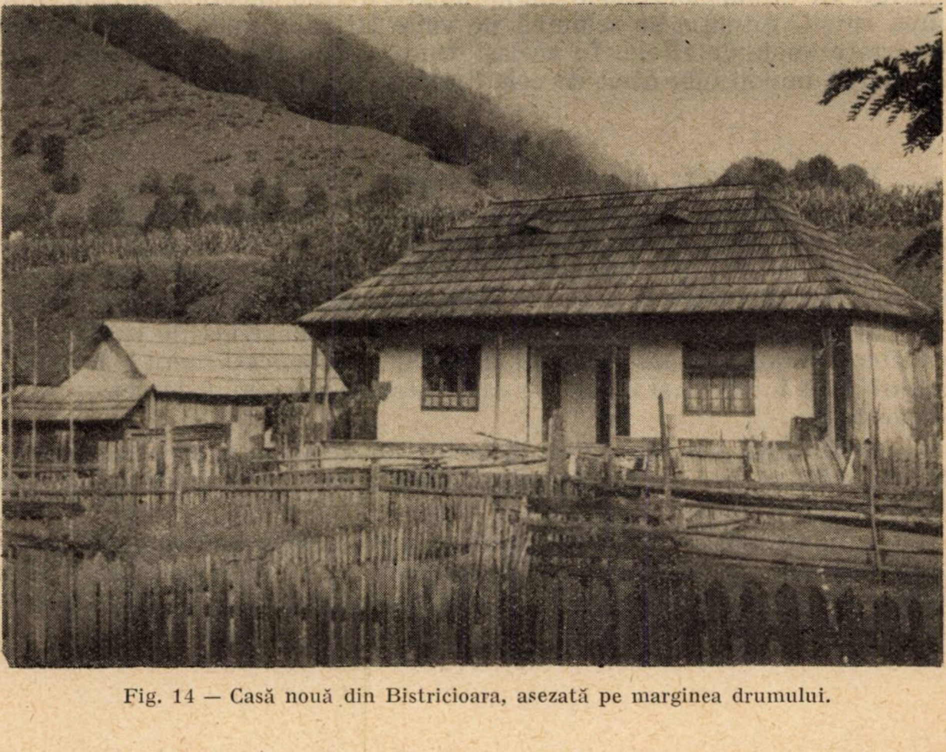


Fig. 14 — Casă nouă din Bistricioara, asezată pe marginea drumului.

e) Neregularitățile de relief sînt evitate de către construcții ; lucrul este ușor de înțeles și ne explică pentru ce, chiar într-o regiune cu relief accidentat cum este aceasta, acțiunea reliefului este mai puțin importantă decît celelalte elemente studiate mai sus. Relieful are însă însemnătate mai mare cînd se studiază așezarea întregului sat.

În sfîrșit, menționăm un fapt esențial, care este evident în acțiunea fiecăruia din elementele numite mai sus, anume evoluția lor istorică. Soarele, drumul, relieful și tendința spre paralelism, acționează deseori în contradictoriu. Importanța unuia sau altuia este în raport cu momentul istoric la care ne referim. Astfel, se constată o trecere de la înrîurirea puternică a soarelui, la dominarea drumului, trecere ce coincide cu schimbarea economiei tradiționale închise și creșterea importanței căilor de comunicație pentru o societate în care schimbul are o mare însemnătate.

În general, se verifică prezența înrîuririlor care intervin și în așezarea satelor în general. Trecerea de la forma arhaică, laxă (dominantă în trecutul văii Bistriței) la aglomerarea și apropierea de drumuri este evidentă, deși apar și cazuri în care satul, adunîndu-se de-a lungul drumurilor, se lungește și se subțiează mult.

Dar problema dezvoltării istorice, cît și însemnătatea aspectelor analizate mai sus își vor căpăta locul lor și un înțeles deplin abia cînd vor putea fi încadrate între rezultatele obținute în alte regiuni ale țării

THE DISPOSITION OF HOUSES AND OUTHOUSES IN THE VALLEY OF THE MOLDAVIAN BISTRITZA

A study on 328 farms placed in the middle of a valley that goes through a mountainous region of Rumania points out some principles that determine the position of the house („casa''), of the summer-kitchen („focăria'') and of the stable („grajdul''). It shows the disposition of buildings in farms with 2, 3 or 4 buildings (Fig. 4) and their arrangement in relation to a central point of the farm (Fig. 5). The author further ascertains that houses most frequently face the road (Fig. 6), while outhouses turn their side to the road in order to face the house. This position is a result of a historical evolution (Fig. 7) : older dwellings, situated in the middle of the cultivated land face the sun standing with their back to the road. New buildings seldom stand with their back to the road, as economical exchanges confer a growing importance to the ways of trafic.

As regards the southward orientation (Fig. 8), a difference may be observed between the house and the outhouses, the sun being more important for the former. Historically speaking, it may be observed that old buildings look more often southwards than the new ones. This fact may be explained by the above reasons, as well as by superstitions, which loose their meaning for the new builders.

The author presents further facts observed on highways (Fig. 9) and on less important roads (Fig. 10), in order to compare the attraction

exerted by the road and by the sun : the differences are significant and the examples confirm the above assertions. Thus in the middle of Ceahlău (Fig. 11), the main village of the region, the houses are clustered and face the road, while in the village Hangu (Fig. 12) houses stand far away from the unimportant road and look southwards.

Based on statistical data, the study emphasizes facts known only as mere assertions. By investigating an increased number of cases in the mountainous districts, and especially by comparing them with data obtained in plain regions, the facts discussed in the present paper would become clearer.

„GOGIU", UN SPECTACOL FUNERAR

ROMULUS VULCĂNESCU
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

23-II-1965

Elemente de artă teatrală în ceremonialul funerar au început să apară în societatea divizată în ginți, o dată cu cultul strămoșilor. Cinstirea înaintașilor și a rudelor moarte s-a făcut paralel și prin totemism, dar a căpătat un caracter de ritual magico-mitologic, din ce în ce mai complicat, mai ales după trecerea societății primitive în stadii de viață tot mai evoluate. Din comuna primitivă pînă aproape în vremea noastră, cinstirea morților s-a manifestat sub diferite forme, condiționate istoricește în mod diferit. Se înțelege că aceste forme magico-religioase, în multe aspecte ale lor au conținut modalități mai mult sau mai puțin artistice.

Elementul esențial în ceremonia funerară, legat de cinstirea mortului în comunitatea gentilică este, după A. D. Avdeev, în studiul său despre *Originile teatrului* [1], transfigurarea unor participanți la funeralii, fie în rude ale mortului, fie în mort, fie într-alte personaje considerate protectoare ale mortului. A. D. Avdeev susține că într-adevăr ,,cauzele care au dat loc la transfigurare au un caracter pămîntesc ... ajutorul solicitat mortului... ". Cu timpul, această motivație își pierde caracterul ei; atitudinea față de mort se complică și se abstractizează.

Unele persoane străine de mort, bărbați sau femei, se transpuneau în situația și rolul rudelor apropiate mortului, plîngînd și gesticulînd, ca și cum ar fi făcut-o pentru propriile lor nenorociri. Pentru serviciile clamării sau bocirii, cei în cauză erau răsplătiți cu mulțumiri publice, cu bucate, veșminte etc. În orînduirea sclavagistă, activitatea aceasta funerară se profesionalizează. Apare acum ,,meșteșugul bocitului", care devine cu atît mai rentabil cu cît se transformă într-un gen literar, de teatralizare a jalei și cîntecului funerar.

---

[1] A. D. Avdeev, *Происхождение театра* [Elemente de artă teatrală în orînduirea comunei primitive], Iskusstvo, Moscova — Leningrad, 1959. Trad. Institutul de studii românosovietic, dos. 439, București, 1960; în mss.

Rev. etn. folc. t. 10, nr. 6, p. 613–625 București, 1965

În primele lor forme artistice, bocetele erau stimulări colective la plîns, fără artificii de stil, improvizate ad-hoc de bocitoare, care participau astfel activ la durerea din jur. Cu timpul, datorită emulației prin concurență dintre bocitoarele profesioniste, bocetul simplu s-a transformat într-un produs dramatic, stilizat, cu o punere în scenă, după toate regulile teatralizării. În ,,arta bocitului'', bocitoarele trec treptat de la expunerea lirică a unui conținut real, similar gefirismelor la elini, la expunerea epică a unui conținut fantastic, intervenind și subliniind ,,ad gloriam et ostentationem'', momentele melodramatice ale ceremonialului.

Obiceiul bocirii supraviețuiește astfel din comuna primitivă pînă astăzi. Conținutul bocetului însă s-a schimbat între timp. Reflexele acestei schimbări pot fi urmărite pe textele bocetului, care alcătuiesc pentru noi documente istorice de punere premeditată în scenă a funeraliilor.

O altă formă de manifestare artistică legată de ceremonia funerară a fost presupusa transfigurare a unei rude a mortului în mort. În faza totemismului, această rudă era reprezentată prin însuși totemul gintei, deoarece ,,moartea se explica prin transformarea omului în totemul gentilic'' [2]. În fazele superioare totemismului, transfigurarea mortului s-a făcut prin reprezentarea imaginii concrete a altui om din aceeași gintă. În mod obișnuit, cele două soiuri de transfigurare artistică într-o rudă, imaginea animalului — totem și imaginea omului din același neam, coexistă multă vreme. Uneori, aceste transfigurări se suprapun în fizionomia unui personaj mixt, alteori se anulează reciproc în aceea a unui personaj neutru.

Indivizii deghizați sau mascați în strămoși devin astfel, în anumite momente ale ceremonialului funerar, personaje importante ale spectacolului. Ceremonia se concentrează o bună parte din timp în jurul lor, nu atît pentru a distrage atenția de la funeralii, cît, mai ales, pentru a atrage atenția asupra unor acte sau fapte importante din viața celui mort, în raport cu societatea din care acesta a făcut parte. Pentru că omul primitiv considera moartea ca o acțiune firească de trecere dintr-o formă de viață într-alta, cu acest prilej el simulează de cele mai multe ori bucuria prin dansuri rituale, de expiere și regenerare, de inițiere și trecere etc. Apariția acestor dansuri marchează faza incipientă a unei manifestări populare complexe, de tip teatral. Dansurile rituale dau ceremonialului funerar, încetul cu încetul, caracterul unei acțiuni pseudodramatice, pentru că nu sînt atît exerciții coregrafice de abilitate și plăcere fizică, cît pantomime de exprimare mută a unui conținut de idei și sentimente legate de ceremonial. Toate aceste acțiuni rituale urmăresc în ansamblul lor ,,transpunerea poetică a mitului strămoșului'', într-un comentariu dramatic de tipul pantomimei în trenele funebre.

De cele mai multe ori, strămoșii astfel transfigurați nu mai au decît o vagă legătură cu mortul. Ei sînt redați de persoane străine (bărbați, de obicei, chiar cînd este vorba de reprezentarea femeii) care, mascați, participă inactiv sau activ la ceremonialul funerar. Ei reprezintă numai simbolic prezența strămoșilor, de aceea acțiunile lor sînt mai libere. Diferitele soiuri de manifestări artistice ale acestor strămoși (care la români se numeau în general „moși" sau „unchеși") capătă un caracter tot mai spectacular : strămoșii astfel figurați acționează dramatic. În feudalism, jocul strămoșilor la ceremoniile funerare începe să fie dublat de manifestări „cu caracter religios-ecleziastic." Totuși, jocurile arhaice ale strămoșilor se mențin, scenariul lor în liniile lui generale păstrează încă tradiția veche. Din această formă de cinstire a mortului prin reprezentarea strămoșilor lui, generează în perioada sclavagistă o transfigurare paralelă și nouă, într-un zeu, mesager divin, sau acolit zeiesc, închipuit ca participant la funeralii, pentru a împăca prin prezența-i pe cei rămași în viață cu ideea că moartea este numai aparentă și pentru a lua și purta cu el umbra mortului în cealaltă lume, care, se credea că o dublează pe aceasta. Printre acești presupuși zei, mesageri și acoliți ai lor, mai importanți în această perioadă erau cei ai luminii și întunericului. Personajele acestea fantastice sînd redate venind în atelaje somptuoase, călări pe cai solari. Uneori caii năzdrăvani sînt trimiși să ia și să transporte corpul mortului, acasă la mort[3] sau la mormînt[4]. Rolul lor psihopomp se concretizează în ceremonialul funerar din perioada sclavagistă. Urmele cultului lor se păstrează uneori sculptate pe stelele funerare, alteori oral în folclorul ceremonialului funerar, cum ne va fi dat să-l prezentăm îndată într-unul din vechile obiceiuri de priveghi la români.

---

[2] M. O. Kosven, *Introducere în istoria culturii primitive*, trad. Eugen Comșa, Ed. științifică, București, 1957, p. 133.

În cazul acesta, se poate spune că teatralizarea ceremonialului funerar își trage originea din acțiunile, practicile și uzanțele cultului magico-mitologic, care reflectă o anumită treaptă de dezvoltare social-culturală, proprie perioadei de descompunere a societății sclavagiste. În societatea feudală, riturile străvechi și vechi sînt înlocuite cu altele noi, unele personificări mitice cu altele religioase. Cu toate aceste transformări rituale legate de mituri, elementul esențial — transfigurarea unui personaj din cortegiul funerar în mort — rămîne în ceremonialul morții un vestigiu puternic de conținut și formă teatrală.

Aceste cîteva manifestări cu caracter teatral care se mențin în ceremonialul funerar, din epoca feudală, și-i dau un aspect de spectacol popular, încep să se desprindă cu timpul de vechile rituri funerare și să se transforme în preocupări realiste, de activitate spectaculară teatrală. „Jucătorii" nu mai sînt rude sau cunoștințe de ale mortului, ci persoane străine, care se constituie într-un fel de „ceată" (trupă) ce participa la ceremonialul funerar numai dacă era invitată sau lăsată să joace. Uneori la ceremonia funerară se puteau improviza și tovărășii artistice din participanții la priveghi, pentru a juca după datină, cele necesare mortului. Dar aceste jocuri improvizate erau fără abilități și efectele lor teatrale fără resurse.

Manifestările cu caracter teatral în cadrul ceremonialului încep să fie riguros fixate de tradiție în prescripții și rețete de joc. La baza acestui nou gen de spectacol legat de ceremonialul funerar se definitivează un text regizoral-literar. Fabulaţia spectacolului nu se păstrează scrisă. Ea se transmite fragmentar, ca orice alt produs al literaturii populare, prin tradiţie orală. Şi cu toate că acţiunea dramatică este bine precizată, ,,scenariul'' suferă schimbări de la un spectacol la altul, după oportunitatea momentului şi labilitatea asistenţei. Din cauza aceasta, spectacolul se desfăşoară ca şi în teatrul all'improviso. Fiecare ,,actor'' poate să adauge, să elimine, să lungească sau să scurteze scenariul tradiţional, exploatînd efectele jocului după necesităţi.

---

[3] Манас, *Эпизоды из киргизского народного эпоса*, Moscova, 1960, p. 238 — 239.

[4] Alex. Krappe, *La genèse des mythes*, Paris, 1938, p. 227 ; Herodot, *Istoriile*, trad. vol. IV,. București, 1902, p. 96—97.

În concluzie, ceremonialul funerar în forma lui populară este alcătuit din două categorii de acţiuni relativ distincte între ele : unele intime ale rudelor celui mort, săvîrşite cu mare atenţie şi discreţie. Din această categorie fac parte toate obiceiurile meticuloase legate în ciclul familiei de moarte, denumite în etnografie : ,,rituri funerare''. Apoi alte acţiuni colective, ale străinilor care participă sub diferite forme la funeralii, fie ca oficianţi ai riturilor funerare publice, fie ca jucători, clamatori sau ca spectatori. Acţiunile colective ale străinilor se desfăşoară după procedee de teatralizare proprii acestei activităţi solemne. Printre aceste procedee la români au fost codificate : a) ,,bocetul'' sau ,,cîntecul'', un fel de monolog dramatic, compus şi interpretat de o bocitoare uneori profesionistă, care se transpune în ruda mortului, în numele căreia plînge şi vorbeşte cu mortul, ca şi cum ar fi direct şi personal interesată în drama funeraliilor ; b) ,,jocul moşilor'' sau al ,,uncheşilor'', o pantomimă dramatică în care se reprezintă pînă în sec. al XIX-lea un episod important din viaţa reală sau fantastică a unui strămoş mort, sau un eveniment considerat miraculos în legătură cu presupusa viaţă de dincolo ; c) ,,jocurile de priveghi'', care în fond sînt manifestări artistice ce încep de la ,,jocul de păpuşi'' şi merg pînă la ,,jocul mortului'', un fel de parodie dramatică a revificării.

★

Cu unele manifestări artistice de genul spectacolului funerar, dependente de ceremonialul înmormîntării, s-au ocupat cîţiva etnografi şi folclorişti care au urmărit şi descris ,,înmormîntarea la români'' [5]. Printre aceştia, Sim. Fl. Marian a dat o extensiune deosebită studiului acestui capitol important din etnografia română. El a descris ,,jocurile'' care aveau loc cu prilejul ,,priveghiului'' [6]. Descrierile, în majoritatea lor, sînt însă alcătuite după informaţiile culese cu ajutorul ,,anchetei prin corespondenţă''. Din această cauză, nu dau totdeauna indicaţiile de amănunt necesare. Rar sînt însoţite de frînturi de text literar tradiţional al jocului, sub forma de dialog sau conversaţie liberă între personajele principale. Aceste cîteva sublinieri de conţinut, punctate cu fragmente de discuţii, sînt totuşi foarte preţioase pentru cine urmăreşte reconstituirea, chiar parţială, a textului popular, modificat sau pierdut de atunci încoace a unui spectacol funerar. În al doilea rînd, lucrarea lui Sim. Fl. Marian nu prezintă toate categoriile de jocuri legate de ceremonialul funerar. El elimină deliberat întreaga categorie de jocuri lipsite de pietate față de mort, în care acesta era tratat ca obiect de joc și prin care se urmărea presupusa ,,vivificare a mortului" și restrînge la notație întreaga categorie de ,,jocuri cu caracter erotic", desfășurate pentru presupusa paralizare a influenței nefaste a morții. În literatura etnografică ucraineană [7] aceste două categorii de jocuri funerare sînt descrise, cam în aceeași perioadă, cu lux de amănunte.

---

[5] Th. Burada, *Datinele poporului român la înmormîntări*, Iaşi, 1882, p. 206.

[6] Sim. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români*, Bucureşti, 1892, p. 206.

Din fondul tradițional de jocuri de priveghiu, Sim. Fl. Marian trece în revistă numai 26 de manifestări artistice de tip teatral, menționînd totuși că sînt încă multe asemenea jocuri, de numele cărora pomenește un precursor al lui, Th. Burada, dar despre care nu are alte cunoștințe. Un joc de priveghiu, de o factură deosebită, înregistrat de autorul acestor rînduri, va fi prezentat cititorilor în cuprinsul studiului de față.

Din analiza materialului cules de Sim. Fl. Marian constatăm ce înțelege dînsul printr-un ,,joc de priveghi". Termenul de joc pare a-l fi interpretat mai mult în sensul de ,,petrecere distractivă" a unui grup constituit ad-hoc cu această ocazie, în fața unor spectatori involuntari. În general, petrecerile acestea de priveghi pot fi împărțite în mai multe categorii. Grupele cele mai răspîndite sînt acelea ale ,,jocurilor de societate", din care fac parte : "Ciuștea", ,,Leafa", ,,Mărul", ,,Inelușul" etc. și a ,,jocurilor de abilitate" din care fac parte : ,,Ursul", ,,Șubetul" etc. O grupă mai puțin răspîndită e aceea a jocurilor de priveghi ca manifestări ce conțin elemente teatrale numeroase și semnificative. În ordinea complexității lor crescînde, manifestările artistice teatrale din ceremonialul funerar sînt : a) ,,pantomimele" sau acel gen de reprezentare mută în care acțiunea e exprimată prin mimică și gest [8], cum sînt : ,,Capra" (de priveghi, care nu trebuie confundată cu ,,capra" de Anul Nou), ,,Moara" etc. ; b) ,,teatrul de păpuși" cum sînt ,,Păpușile" (de priveghi, ce nu trebuie confundată cu ,,păpușile de tîrg" sau de sărbători de iarnă) și c) ,,piesetele funerare" în mai multe părți, cu personaje puține, cum sînt : ,,Cămila", ,,Moșul și baba", ,,Mînzulica" etc.

Deși incomplet și fragmentar, materialul etnografic prezentat de Sim. Fl. Marian referitor la jocurile de priveghi este foarte prețios, atît pentru documentarea istorică a problemei spectacolului teatral funerar la români, cît și pentru studiul formelor evolutive ale acestei manifestări.

O contribuție în plus la studiul spectacolului funerar a adus-o H. H. Stahl în *Nerej, un village d'une région archaïque* [9]. Cu această ocazie, H. H. Stahl descrie priveghiul în Nerej-Vrancea, atrage atenția asupra ,,scenelor de teatru ritual" și prezintă caracteristicile cîtorva manifestări de priveghi în care se desfășoară ,,jocul cu măști" numit

---

[7] P. Bogatyrev, *Le jeux dans les rites funèbres en Russie Subcarpathique*, în ,,Le monde slave", 1926, nr. 11, p. 196—224. P. Bogatyrev, *Actes magiques, rites et croyances en Russie Subcarpathique*, Paris, 1929, p. 112—128 ; E. Onatsky, *Intorno alla morte. Credenze, usi e costumi del popolo Ucraino*, Roma, 1929, p. 12 și urm.

[8] N. F. Lavrov, *Религия и церковь*, în *История культуры деревей Русы*, vol. II, red. T. D. Trekova, Moscova — Leningrad, 1951, p. 61—113.

[9] H. H. Stahl, *Nerej, un village d'une archaïque*, II, București, 1939, p. 295—296.

„jocul unchieșilor", precum și alte manifestări ce seamănă cu „jocurile de societate": „Chiperul", „Bondariul", Bîza", „Coțofana" etc.

Din analiza materialelor prezentate pînă acum asupra acestei probleme, ca și a altor materiale consultate [10], reiese că studiul spectacolului funerar la români se află la începuturile lui.

În general, sesizarea conținutului teatral al unor jocuri de priveghi se face după felul în care „subiectul" jocului este valorificat spectacular în împrejurările date, obiective și concrete ale ceremoniei funerare și după aluziile metaforice și satirice debitate cu această ocazie de eroii acțiunii.

Pentru a putea aprofunda cercetarea spectacolului funerar se impune o sistematizare prealabilă a tematicei „jocurilor de priveghi" după criteriile reflectării în artă :

—în acest gen de spectacol supraviețuiesc uneori resturi de superstiții și credințe străvechi al căror conținut inițial s-a alterat. Pe calea studiului comparativ-istoric, conținutul și semnificația unora din aceste vestigii pot fi parțial reconstituite. Acesta e cazul dansului „Șubetul", al pantomimei „Capra" și al pieselor „Moșul și baba", „Calul" etc. ;

—alteori se ivesc în spectacolul funerar teme pseudo-religioase, care numai în aparență, prin numele și subiectul lor, par că sînt legate de biserică. În realitate, ele biciuiesc într-un mod foarte original moravurile călugărești. Acesta e cazul pantomimei „Mănăstioara";

—dar cele mai frecvente în jocurile funerare sînt temele de ordin social. Creatorul popular satirizează unele ocupațiuni practicate de opresorii și exploatatorii satelor. Acesta e cazul teatralizării moravurilor vînătorești, biciuite în jocul „Ursul". Unele meserii care au fost un factor de exploatare sătească sînt ridiculizate în activitatea lor, acesta e cazul pantomimei „Moara". Funcționarii hrăpăreți și opresori ai statului burghez : jandarmii și polițaii, apoi negustorii veroși sînt demascați pe rînd, unii după alții, în piesetele : „Cămila", „Gîsca", „Mînzulica" etc. Gospodarii leneși și lăudăroși sînt luați în derîdere în pantomima „Butea și curechiul" etc.

★

În cîteva cercetări de teren înainte de 1940 în legătură cu formele vechi de manifestări artistice de tip teatral am urmărit unele variante ale „jocurilor de priveghi" sesizate de Th. Burada, descrise de Sim. Fl. Marian și H. H. Stahl. Cu această ocazie am descoperit alte forme încă necercetate în literatura română de specialitate. Dintre acestea vom prezenta deocamdată un spectacol funerar intitulat „Gogiu", care, cum se va vedea îndată, cuprinde în structura lui un material documentar important pentru teatralizarea unor tradiții funerare străvechi la români.

---

[10] *Căsătoria între morți*, în „Lumina", Budapesta, 5 (1909), nr. 23, p. 5 ; Jean Mușlea, *La mort-mariage, une particularité du folklore balcanique*, Paris, 1925 ; T. Bănățeanu, *Le mariage des morts et les reflets dans le folklore indoeuropéen*, în „Revue des études indoeuropéennes", 4 (1947), f. 1–2, p. 170–207.

,,Gogiu” este un spectacol funerar care pînă-n preajma celui de-al doilea război mondial se reprezenta în sudul Moldovei (actualul raion Adjud, în zona dealurilor, comuna Găiceana, satele componente).

,,Jocul” acesta constă din trei părţi, în intervalul aceleiaşi nopţi de priveghi, la casa îndoliată, chiar în camera mortuară. Prima parte începea cu sosirea unui ,,străjer” care anunţa sosirea jucătorilor. ,,Gazda” sau ruda mortului anunţa ,,pro forma” că primeşte jucătorii. Atunci străjerul deschidea uşa şi chema ,,Gogiul”. Doi tineri, de cele mai multe ori mascaţi, intrau tîrîş, pe un scaun lunguieţ de lemn, denumit ,,cal”. Cel care stătea în faţă pe scaun era considerat ,,Vornic”, personaj principal al acţiunii, cel care stătea pe scaun în spatele Vornicului, era un personaj mut, ,,Gogiu”, aşezat în poziţie normală. Vornicul purta în mînă o ,,mişcă” (o,,înnodătură”) cu care atingea pe cei ce nu conversau corect cu el despre Gogiu şi căutau să-l ia în derîdere. După ce Vornicul dădea bunăseara celor prezenţi, anunţa însurătoarea Gogiului şi aştepta să primească felicitări. Rolul lui părea a fi o permanentă invitaţie la fericirea Gogiului. Între timp Gogiul zîmbea tuturor. El participa la acţiune ca un erou inactiv, purtat pe scaun de Vornic. După ce Vornicul dădea ocol mortului aşezat în mijlocul camerei, sau înconjura camera funerară trecînd prin faţa fiecărui asistent, ieşea. Dacă mortul era aşezat pe o laviţă, trecînd pe lîngă el, Vornicul murmura : ,,Să-ţi fie de bine, Gogiule” ! Interesante în acest ocol erau discuţiile care aveau loc între Vornic şi asistenţi pe tema însurătorii, cu glume şi ironii la adresa tuturor, inclusiv a mortului. După o pauză, ,,cît ai trage două ţigări pe gît”, străjerul anunţa reintrarea cuplului Vornicul-Gogiu. De astă dată ,,Vornicul intra cu Gogiu aşezat de-andaratelea pe cal”. Bocind, Vornicul împărţea asistenţei pietricele în loc de turtiţe şi beţişoare în loc de lumînărele, închipuind pomana de sufletul Gogiului. Jelania avea loc de la om la om, în forme şi cu intensităţi diferite, după cum era cazul la rude sau străini, bărbaţi sau femei. Cînd se termina parodia pomenii şi a bocetului, făcînd din nou înconjurul camerei mortuare, ieşea călare pe ,,cal”, cu personajul mut în spate, aşezat de-andaratelea. După alte zece-cinsprezece minute de pauză începea partea a treia. Străjerul anunţa intrarea : cuplul Vornicul-Gogiu apărea călare pe ,,cal”, de astă dată în poziţie normală. Vornicul dădea bună dimineaţa, comunicînd vesel că a înviat Gogiu, apoi cerea fiecăruia să restituie ,,colăcica” şi ,,lumînărica” primită. Cine nu le putea restitui era pedepsit cu lovituri de mişcă, însoţite cu insulte caraghioase, cu aluzii satirice. Cînd înconjurul camerei funerare se termina în hărmălaia generală a asistenţei la mort, Vornicul-Gogiu ieşeau călare pe ,,cal”. Străjerul anunţa sfîrşitul jocului.

Analiza materialului documentar oferit de spectacolul funerar ,,Gogiu” poate fi întreprinsă din mai multe puncte de vedere.

a) Din punct de vedere lexical. Primul fapt care ne izbeşte în această manifestare etnografică de tip teatral în ceremonialul funerar este numele ,,Gogiu”. Termenul e o formă evoluată dintr-un cuvînt mai veci ,,gogă” sau ,,goge”, care iniţial are două înţelesuri corelate : 1) de ,,fiinţă închipuită”, ,,arătare”, ,,fantomă” ; de ,,ceva mare”, termen cu care se speriau copiii neastîmpăraţi şi 2) de parte de cuvînt care înseamnă „fiecare", „oricine", „ceva".

În legătură cu prima categorie de înţelesuri, legate de forma substanţială a unei fiinţe închipuite, „arătări", „fantome", „ceva gogeamite", termenul se utiliza în casă pentru speriat copiii. Sub forma substantivală, termenul „gogă" este atestat ca identic cu albanezul „goge", atît de dicţionarele mai vechi, cît şi în cele mai noi ale limbii române [11]. Din etimonul „gog", care s-a păstrat neflexionat în Bihor şi care mai înseamnă şi astăzi un fel de arătare de tipul paparudei, derivă o serie de cuvinte cu înţelesuri semantice similare : „gogaţă" (în estul Transilvaniei), „gogă" (în Bihor), „gogoriţă" (în Moldova), „goşă" (la aromâni), „goţă" (în Munţii Apuseni), „gogeamite" (în Muntenia) etc. Demn de relevat e că şi în lexicele slave se atestă pentru Rusia subcarpatică un sinonim „gogulica", aproape cu aceeaşi semnificaţie semantică. Sub forma verbală „a gogi", adică a suferi grav, uneori chiar mortal, de o boală sau de pe urma unei boli, termenul este atestat de ultimele dicţionare ale Academiei Republicii Socialiste România[12]. Într-un „cîntec di pitrecut" din Banat, cel de-al doilea înţeles al termenului „goge" este astfel redat : /„este o poeniţă/c-o lină/fîntînă/ şi-o maică bătrînă/ cu paharu-n mînă/ care goge trece/ le dă apă rece . . . "/[13].

Din această scurtă analiză lexicală a termenului „gogiu", reiese o primă constatare : cuvîntul exprimă în general atît în forma lui alterată, cît şi în aceea primară, aproape acelaşi conţinut : o fiinţă „fantastică", o „dihanie", o „spaimă", o „fantomă", care serveşte din cauza mărimii ei ca sperietoare, mai ales pentru copii.

b) Din punct de vedere folcloric. Denumirea „Gogiu" deschide numai o latură a sesizării şi înţelegerii conţinutului şi semnificaţiei rămăşiţei arhaice de spectacol funerar cu acelaşi nume. S-ar părea din capul locului că numele de „Gogiu" este dat Vornicului din cauza miştei cu care acesta sperie şi simulează baterea sau faptul că bate spectatorii care nu conversează convenabil cu el sau care nu participă prin această conversaţie la acţiunea spectacolului funerar. Această interpretare nu rezistă analizei folclorice a întregii reprezentări. Lovitura cu „mişca" şi spaima de „mişcă", deşi au fost elemente esenţiale în multe jocuri de priveghi, în cazul „Gogiului" şi-a pierdut sensul iniţial de „bătaie rituală" [14] şi a rămas o distracţie secundară. În orice caz, acest stimulent secundar n-ar fi putut determina numele reprezentaţiei. În al doilea rînd, dacă numele de Gogiu reprezintă în folclorul român o fiinţă fantastică cu care se sperie copiii, nu trebuie să uităm că la priveghi nu iau parte copiii şi că oamenii mari nu imită în jocurile lor pe copii, ci invers, copiii pe oamenii mari.

Am constatat că numele de Gogiu reprezintă folcloric o fiinţă închipuită, o arătare, o matahală. Ce legătură are acest personaj fantastic cu tema spectacolului în discuție? O singură explicație plauzibilă poate fi dată în acest caz și anume : Gogiu este o alegorie funerară, personajul mut așezat pe „cal", la spatele Vornicului, care reflectă dramatic transfigurarea în mort[15]. La această constatare importantă ne duc două categorii de fapte, unele legate de textul literar al obiectului, altele de regia jocului. Cînd, în prima parte, Vornicul cu personajul mut după el intră în camera mortuară și anunță pe spectatori : „S-a însurat Gogiu!", așteaptă urările de bine și felicitări pentru Gogiu; cînd face înconjurul camerei salută pe mort : „Să-ți fine de bine, Gogiule!"; în partea a doua, cînd reintră, anunță „moartea Gogiului" și plînge împărțind de pomană pentru mort, iar în partea a treia, cînd anunță „învierea Gogiului", pune pe spectator în fața unei nedumeriri : cine e Gogiu? personajul mut din joc sau mortul? Întrebat asupra înțelesului ce trebuie atribuit acestor formule criptogramatice, jucătorii au răspuns (reproduc textual) : „Gogiu ar fi cam mortu; mortu care s-a-nsurat, mortu care a murit, mortu care a-nviat! Așa-i jocu". Vornicul în această interpretare pare din punct de vedere folcloric doar maestrul de ceremonii al acțiunii povestite a Gogiului. Însă pentru interpretarea „personajului mut" ca „Gogiu" sau întruchipare a celui mort mai contribuie și alte elemente ale reprezentației, în aparență fără importanță, luate în recuzita și regia jocului. E în primul rînd scaunul țărănesc, în formă lunguiață, numit „cal", pe care călăresc, tîrîndu-l, Vornicul și Personajul mut, în tot timpul acțiunii, în cele trei părți ale spectacolului. Numele de „cal" dat acestui scaun nu este lipsit de rost și înțeles folcloric. El este o reminiscență arhaică dintr-un obicei funerar comun întregii regiuni istorico-etnografice carpato-balcanice, provenit dintr-o perioadă străveche. La popoarele care au intrat în compoziția noastră etnografică, calul a fost considerat un animal care purta și proteja pe mort nu numai în timpul funerariilor, ci și post-mortem. Fernand Benoit, într-o lucrare consacrată eroizării ecvestre[16], descrie „valoarea psihopompă a calului" la traci, la sciți etc., precum și rolul lui dublu, de animal solar, într-un cult uranian, și de animal funerar, într-un cult chtonian.

---

[11] *Dicţionarul limbii române*, Academia Română, Bucureşti, 1934, tom. II, partea I (F.I.) ; I.A. Candrea şi Gh. Adamescu *Dicţionarul enciclopedic ilustrat*, Bucureşti, 1931.

[12] *Dicţionarul limbii române literare contemporane*, Academia R.P.R., Bucureşti, 1956, vol. II (D—L) ; *Dicţionarul limbii române moderne*, Academia R.P.R., Bucureşti, 1958.

[13] Informaţie de teren culeasă în 1958 din comuna Bozovici — Banat.

[14] N. F. Lavrov, *op. cit.*, p. 77, unde descrie termenul „triznă" în sensul grecescului „competiţie" sau „luptă".

Peste acest fond de credințe și superstiții locale etnogenezice, la începutul erei noastre se suprapun credințele și superstițiile romanilor, care cuceresc și colonizează o parte din Dacia. În această perioadă, reprezentarea plastică locală a calului psihopomp, prin intermediul mitologiei cuceritorilor și colonizatorilor, capătă în nordul și în sudul Dunării forme noi de exprimare. În reprezentările plastice geto-dace, calul este redat pe monumentele funerare de epocă, uneori singur,[17] alteori călărit de sufletul mortului sau de un zeu funerar. Acesta este cazul „cavalerului trac" sau al „cavalerilor danubieni" înfățișați mai ales pe stelele funerare din regiunea carpato-balcanică[18]. De această reprezentare plastică nouă a calului psihopomp, figurată aproximativ în secolul al II-lea—al III-lea al e.n., socotim că putem lega în general întruchiparea folclorică a ,,calului''[19] din spectacolele funerare la români și în special întruchiparea ,,calului'' care poartă personajul mut ca transfigurare teatrală a mortului, în spectacolul funerar ,,Gogiu''.

---

[15] A. D. Avdeev, *op. cit.*

[16] Fernand Benoit, *L'héroïsation équestre*, Aix-en-Provence, 1954, p. 87.

[17] *Istoria Romîniei*, vol. I, București, 1960; p. 77, Florian Georgescu, *Muzeul de istorie a orașului București*, în „Arta în Republica Populară Romînă", București, 1960, nr. 19, p. 46.

[18] D. Tudor, *I cavaleri danubiani*, în „Ephemeris dacoromana", VII, Roma, 1937.

Ideea acestui cal psihopomp se menține de altfel pînă în secolul nostru în bocete. Iată un exemplu deosebit de expresiv din Mehedinți, comuna Cireșu, cules de autor : ,,Scoală Ioane, scoală/Vezi cine-a venit/ În bătătura ta./ A tăbărît/ Un cal mohorît/ Negru și urît/ Cu coama cănită/ Cu cinga cernită. / Să iei sama bine /Iebinca sub șa / Pînzîșoara ta ;/ Să iei sama bine/ El cîn'o pleca / Pe cine-o lua. / Pe tini te ia / Și te va maĩ duce / La cîmpu cu joc / C'acolo mai sînt /Locuri arătoare/ Flori sămănătoare/ Floare de busuioc/Cu dor și cu foc''[20].

A doua constatare de ordin folcloric este deci că Gogiu care merge ca personaj mut la spatele Vornicului pe ,,cal'' este chiar întruchiparea mortului, întruchipare de tipul unei alegorii teatralizate. În legătură cu această constatare se pune întrebarea : cînd a putut să se închege această manifestare etnografică de tip teatral în ceremonialul funerar în forma descoperită de noi ? Reprezentația ,,Gogiu'' pare a fi un produs etnografic restructurat, în primele secole ale erei noastre, dintr-un material maĩ vechi, cu elemente relativ noi, dintr-un cult carpato-balcanic al cărui complex de datine stau la baza cultului cavalerului trac și al cavalerilor danubieni. Ceea ce înseamnă că în structura ei artistică această manifestare teatrală se poate lega în această perioadă direct de ceremonialul funerar al calului psihopomp. Totuși, cum am văzut și în alte jocuri de priveghi, în ,,Gogiu'' descoperim și elemente istorice mai recente de reflectare a realității sociale suprapuse peste presupusele reminiscențe vechi. Călărețul simbolic și calul psihopomp încep să devină obiecte de reflectare a ironiei camuflate și semnificative a unor pături sociale aservite în perioada feudală. Unele interpolări, ce par a proveni din această perioadă, fac să ne gîndim la anumite stări de lucruri. Călărețul simbolic e comparat acum cu un boier : ,,Trece Gogiu de-a călare/ Boier pe moșie mare''. În perioada capitalistă se adaugă la textul oral și la acțiunea teatralizată a ,,Gogiului'' alte elemente noi, proprii vieții din această perioadă, care dau frîu liber ironiei pînă atunci disimulate. Necredința participanților la ceremonialul funerar se manifestă acum în limbajul direct al personajelor, care trec de la metaforă poetică la bagatelizare și zeflemea. Mortul devine obiect de critică socială prin teatralizarea alibiului lui Gogiu. Starea socială a mortului este persiflată în versuri improvizate de Vornic, care își permite cu această ocazie chiar invective usturătoare. Gogiu este invocat să se scoale că a intrat vecinul în boală, după văduva lui bogată : ,,După lăzile de zestre/ Și cășile cu ferestre'' sau ,,După moșia părăsită /cu silă agonisită''.

c) Din punct de vedere teatral. Indicațiile tradiționale de punere în scenă a jocului sînt de asemenea importante pentru determinarea conținutului dramatic al reprezentării. În primul rînd, ,,Gogiu'' este un spectacol de tip teatral care se juca numai la priveghi, adică numai în cadrul unei ceremonii funerare. În acest spectacol, ritul funerar al calului psihopomp devine temă artistică prin excelență : comentariul dramatic la purtarea presupusei umbre a mortului de către calul psihopomp, atît cu elemente de discernere primite pe calea tradiției, cît și cu elemente de discuție ce vin din actualitate. Dintre „jocurile de priveghi" descrise pînă acum de etnografii români, cele mai multe aveau loc și în alte ocazii sau manifestări de grup : la șezători, clăci etc., cu prilejul desfășurării unui anumit proces de muncă sătească sau a unei distracții oarecari. Unele din aceste jocuri au fost considerate, pe bună dreptate, „jocuri de copii". Tudor Pamfile, într-un studiu de mici proporții, trece în revistă cîteva din aceste jocuri inspirate din petrecerile celor mari, ca : „De-a calul", „De-a mișca", „Moara", „Mînzulică" etc. [21]. Singur Gogiu se menține numai în ceremonialul funerar. Ca spectacol funerar, reprezentarea Gogiului cerea o punere specială în scenă. Dificultățile spectacolului constau :

---

[19] ,,Calul'' și ,,Cămila'' descrise de Sim. Fl. Marian, *op. cit.* ; ,,Puricele'' descris de Ernesto de Martino, în *Morti e pianto rituale nel modo antico*, Torino, 1958, p. 179 și urm. etc.

[20] Informație de teren culeasă în 1947 din com. Cireșu, raion Turnu Severin.

— în însăși condițiile concrete implicate de spectacol : scena care este chiar camera mortuară, cu mortul întins pe masă sau pe o laviță laterală ; publicul, alcătuit din rudele și cunoștințele mortului, din bocitoare și curioși ;

— în complexitatea spectacolului, care întrunea diferite moduri de reprezentație : o parodie a bocetului (bocetul comic al Vornicului) și pomenii (pomana comică), un joc în aparență de societate (bătutul cu mișca), o pantomimă (plimbarea pe „cal" a personajului mut și inexpresiv, Gogiu) și o piesetă, distribuția acțiunii în trei părți echivalente cu trei acte ;

— în semnificația celor trei „acte" sau momente ale spectacolului ce se referă la nunta, moartea și învierea mortului. Tema „căsătoriei mortului", care este esențială în orice rit de înmormîntare, reapare și în „Gogiu" într-o formă deosebită de aceea a simulacrului de căsătorie din „mireasa mortului" sau „mirele moartei", ca și alegoria din „căsătoria mortului cu bradul" ;

— în semnificația unor amănunte în aparență secundare, cum ar fi poziția personajului mut sau a Gogiului pe scaunul numit „cal", la spatele Vornicului. În partea întîi și a treia a reprezentației, personajul mut stă normal pe „cal", în poziția viabilă a omului care merge călare ; în partea a doua a reprezentației, personajul mut stă cu spatele la Vornic, în poziția funerară a omului purtat de „cal" și „călărețul" însoțitor. Apoi utilizarea „miștei" nu e permanentă în tot timpul spectacolului : în partea a doua, Vornicul poartă în general mișca atîrnată la brîu etc. ;

— în implicarea preconcepută și calculată a publicului în spectacol, pentru a actualiza astfel drama rituală. Vornicul, de obicei un sătean ager la minte și iute la vorbă, nu scăpa nici un moment favorabil ca să nu satirizeze prin cei prezenți la ceremonie, pe cei absenți, adică întregul sat. Conversația lui aluzivă aluneca, din limitele textului oral tradițional, la viața și moravurile spectatorilor. Remarcabil este însă faptul că nu scutea de înfierare nici pe mort. Vechea zicală : „de mortui nihil nisi bene" (despre mort să nu vorbești decît de bine) nu era respectată ; despre mort se putea vorbi orice. Uneori glumele lui la adresa mortului atingeau limitele etice, mai ales în partea a doua a spectacolului, cînd parodia ,,bocetul'' și ,,pomana''. Bocetul tradițional, care în general era potrivit de bocitoare după sex, vîrstă, grad de rudenie, condiție socială și împrejurare a morții, era persiflat de Vornic în toate elementele lui esențiale și în toate momentele lui constitutive. Vornicul simula modul literar, mimica și melodia bocetului. Cu această ocazie se lega de fete, care constituiau suportul lui material în bocire. Pe brațele lor își sprijinea capul, cu ele antrena conversații pe tema suferinței fără leac, a dragostei etc. Uneori locul fetelor îl luau babele năzuroase, cărora le vorbea în răspăr, tratîndu-le ca pe fete tinere, în hazul copios al asistenței.

---

[21] Tudor Pamfile, *Jocuri de copii*, București, 1909.

Tot cu această ocazie se parodia și pomana. Împărțind ,,bețișoarele'' drept lumînărele și ,,pietricelele' drept colăcei,Vornicul adresa fiecărui primitor în parte fel de fel de aluzii în legătură cu rostul lumînărilor în viață, la diferite vîrste și categorii sociale. El întrebuința pentru toate acestea cîteva formule stereotipice, care începeau cu : ,,Ține colăcica și lumînărica/, Gogiu a murit, fie pomenit. . . ''

În concluzie, se pune întrebarea : ,,Gogiu'', ca spectacol funerar teatral atît de complicat în structura lui, este o formă mai veche sau mai nouă decît toate celelalte spectacole funerare în compoziția cărora intră ca element important ,,jocul calului''? Din materialul de care dispunem, înclinăm că credem că ,,Gogiul'' a fost un joc vechi, atît în structura lui spectaculară, cît și în conținutul lui ; mai vechi decît celelalte ,,jocuri de priveghi'' cu tema calului (cum ar fi ,,Calul'', ,,Cămila'', Puricele'' etc.), deși în ansamblul lui pare, în secolul al XX-lea, a fi fost un joc eclectic. În toate celelalte jocuri funerare pomenite, ,,calul'' a fost un element spectacular secundar. Lipsa lui putea fi înlocuită cu un alt element,fără ca acțiunea să sufere cu ceva, pe cînd în ,,Gogiu'', calul și personajul mut au fost elemente principale și esențiale ale jocului, fără de care spectacolul funerar nu ar fi avut nici un sens și nici o valoare. Toată atenția se închega în jurul mortului și calului psihopomp. Scheletul spectacolului ,,Gogiu'', în forma lui arhaică, pare a fi fost deci un rit funerar redat prin pantomima calului psihopomp. Cu timpul, această pantomimă s-a contaminat cu alte ,,jocuri de priveghi'', care se jucau cîndva separat în cadrul ceremonialului funerar, ca : ,,bătaia cu mișca'', parodia bocetului, parodia pomenii etc. Adaosurile prin contaminare s-au făcut în avantajul întregului spectacol funerar, dezvoltînd și complicînd motivul spectacular arhaic cu alte episoade vechi și noi, care au întărit astfel și subliniat unele momente dramatice. Așa se explică cum ,,Gogiu'' a devenit un spectacol funerar, bogat în surprize, cu o acțiune gradată, care ocupa prin cele trei părți ale lui aproape o întreagă noapte de priveghi.

''GOGIU'', A FUNERAL SHOW

In the introductory part of the essay an attempt is made to establish the approximate time when theatrical elements began to appear in the *funerary ceremonial* and to point out how they have evolved into a

funeral show, subsequent to the *funerary ceremonial*. This show differs from funeral processions and *gephyrisms* of the Greek.

Based on these general theoretical observations, the author passes on to the analysis of the Rumanian ethnographic material consisting of ,,death watch performances'', collected and presented by Rumanian researchers beginning with the 19th century.

In the last part of the essay, the author expounds an original material concerning the ,,Gogiu'' wake performance — a kind of funeral ritual short play.

The play consists of three distinct parts centered around the theme of the psychopomp horse. Other funeral ritual themes of secondary importance, such as the theme of the deadman's marriage or that of his revivification also occur.

The theatricalization of the main theme of the psychopomp horse represents an altered survival of an old pre-Rumanian mythological tradition which has few antecedents or concomitances in the culture of other European peoples.

funeral sheet, subsequent to the funerary ceremony. This show differs from funeral processions and other types of the show.

Based on these general theoretical observations, the author passes on to the analysis of the Romanian ethnographic material consisting of „death watch performances" collected and processed by Romanian researchers beginning with the 19th century.

In the last part of the essay, the author expounds an original hypothesis concerning the „[illegible]" mask performance — a kind of funeral ritual show play.

The main elements of these different parts centered around the theme of the accompanying horse [illegible] funeral ritual [illegible] of sacrifice [illegible] such as the theme of the [illegible] or that of his [illegible] also occur.

The socio-cultural function of the main theme of the performance is not a [illegible] of an old [illegible] which has few equivalents or correspondences in the culture of other European peoples.

MATERIALE

CONTRIBUȚII DOCUMENTARE LA ÎNCEPUTURILE CULEGERILOR CREAȚIEI POPULARE ORALE ROMÂNEȘTI ÎN TRANSILVANIA

L. DEMÉNY, I. VLĂDUȚIU
Institutul de istorie, Bulevardul Aviatorilor, nr. 1, București
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

25-V-1965

În epoca de formare a culturii naționale, una din trăsăturile caracteristice ale luptei pentru cultivarea limbii materne, pentru formarea literaturii naționale, a fost orientarea spre cunoașterea și valorificarea creației populare. Preocuparea existentă la popoarele Europei în prima jumătate a secolului al XIX-lea față de obiceiuri, datini, povestiri, cîntece populare, proverbe, zicători etc., a fost prezentă și la noi. Ceea ce ne interesează mai îndeaproape în acest studiu este să urmărim începuturile preocupărilor din acea vreme pentru culegerea de proverbe și zicători românești în Transilvania.

Rolul activ pe care l-au avut proverbele și zicătorile în viața de zi cu zi a colectivității, bogăția și varietatea lor, conținutul lor plin de tîlc și învățăminte, au atras de timpuriu atenția tuturor acelora care însuflețiți de dragoste pentru popor s-au străduit și au adunat comorile creației populare orale românești. Sînt cunoscute îndeobște colecțiile de proverbe și zicători adunate nemijlocit din satele țării noastre și publicate de oameni luminați ai vremii în Moldova și Țara Românească[1]. Materialul

---

[1] În Moldova, prima culegere de proverbe și zicători a fost adunată de I. Golescu ; a se vedea Iuliu A.-Zanne, *Proverbele românilor*, vol. I, București, 1895, p. XXIV. După aceasta au fost publicate și o serie de alte culegeri, dintre care se impune prin bogăția și varietatea materialelor cuprinse, prin vastitatea aspectelor la care se referă lucrarea lui Iuliu A. Zanne, *Proverbele românilor*, apărută în 10 vol., între anii 1895—1912. Proverbele și zicătorile continuă să constituie un permanent obiectiv de cercetare și în prezent, fapt relevat din plin de o serie de studii și volume de proverbe și zicători selecționate, publicate în ultimii ani. A se vedea I. C. Chițimia *Paremiologie*, în „Studii și cercet. de ist. lit. și folclor", an. IX (1960), p. 461—484 ; C. I. Gulian *Sensul vieții în folclorul românesc*, E.S.P.L.A., București, 1957, p. 79, 83, 105 passim ; *Istoria literaturii române*, vol. I, Edit. Acad. R.P.R., București, 1964, p. 193—200 ; *Din înțelepciunea poporului*. Proverbe, zicători, ghicitori, adunate și rînduite de Corneliu Bărbulescu și Gheorghe Ghiță, București, 1957 ; *Ghicitori și proverbe*, culegere alcătuită de Monica Rahmil, E.S.P.L.A., București, 1957 ; *Proverbele românilor*. Proverbe zicători, povățuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme și cimilituri de Iuliu A. Zanne : Ediție îngrijită de C. Ciuchindel, București, 1959.

Rev. etn. folc. t. 10, nr. 6 p. 627 — 640 București, 1965

pe care îl prezentăm dovedește că asemenea preocupări au existat și în Transilvania, că ele se legau aici în mod firesc cu mișcarea de eliberare națională și socială a românilor transilvăneni.

În concepția luptătorilor transilvăneni pentru ideea unității românești, pentru ridicarea social-economică și culturală a românilor, pentru eliberarea națională și socială, proverbele și zicătorile românești, alături de alte manifestări de creație populară orală, erau privite ca valori ale bogatei noastre tradiții culturale, ca izvoare ale istoriei noastre. Încă în primul an de apariție a primelor gazete românești din Transilvania — ,,Gazeta de Transilvania'' și suplimentul ei literar ,,Foae pentru minte, inimă și literatură'' —, care au jucat un rol important la închegarea conștiinței naționale, în dezvoltarea culturii românești [2], care au fost un factor activ în propagarea ideilor despre însemnătatea limbii și a istoriei naționale [3], se publică un apel pentru adunarea vechilor obiceiuri românești, a cîntecelor populare, a proverbelor și zicătorilor originale românești.

Sub titlul *Dela redacția pentru semestrul al doilea* înflăcăratul patriot și om de cultură G. Barițiu publica, la 7 mai 1838 în ,,Foae pentru minte, inimă și literatură'', un adevărat *program* de culegere a obiceiurilor, povestirilor, proverbelor românești : ,,Afară de aceasta mai poftimu încă pe toți fii româniloru cei înțelegători din toate patriile, ca să nu-și pregete de aci' nainte a însămna și aduna din gura și conversația cu poporul nostru feliurimi de *obiceiuri vechi*, *povestiri*, care ar avea ceva însămnare istorică și arheologică, și care ar vădi trăsuri de caracter pentru noi, precum și *cîntece populare*, de care la noi sîntu foarte multe și interesante, și iarăș unele *frasuri*, *proverburi*, *ziceri originale românești*, care ar fi mai puțin cunoscute sau numa într'un dialect obicinuite. Aceste cine va avea dragoste a ni le trimite încoace cu prilejuri sigure și cu subscrierea numelui său cel adevăratu, ne va îndatora foarte și va pune merit nu puțin pentru nația sa ; căci noi toate cîte ni se vor părea că cuprind în sine ceva interesant, cu vreme le vomu da la lumină'' [4].

Din contextul de idei cuprinse în acest apel-program de culegere a creației populare orale românești se relevă cîteva : apelul se adresează nu numai românilor din Transilvania, ci din toate provinciile românești ; se insistă asupra culegerii materialului viu, ce circula în acea vreme pe cale orală și care să fie cules direct din gura poporului [5] ; obiceiurile vechi, povestirile etc., sînt considerate ca izvoare cu caracter istoric ; tematica de culegere are un caracter vast, incluzîndu-se mai multe genuri ale creației populare orale ; se concepe o publicare sistematică a materialelor culese, indicîndu-se aportul culegătorului. G. Barițiu militează cu tenacitate și perseverență pentru ideea de a se publica produsele creației populare orale adunate nemijlocit din gura poporului [6].

---

[2] *Istoria României*, vol. III, Edit. Acad. R.P.R. București, 1964, p, 1073.

[3] C. Daicoviciu, Ștefan Pascu, Victor Cheresteșiu, Ștefan Imreh, Alexandru Neamțu, Tiberiu Morariu, *Din istoria Transilvaniei*, vol. I, ediția a III-a, București, 1963, p. 334.

[4] ,,Foae pentru minte, inimă și literatură'', 7 mai 1838.

[5] G. Barițiu revine și insistă asupra acestei idei, adică asupra însemnătății de a se culege direct din gura poporului. Așa de pildă într-o notă la o poezie sătească publicată în ,,Foae pentru minte, inimă și literatură'' la 24 dec. 1838, G. Barițiu sublinia, între altele, despre adunarea cîntecului sătesc : ,,Originale cum sînt, culegîndule din gura secerătoarelor, torcătoarelor și a maicelor ce'și leagănă pruncii, adormindui cu horile sale, ai putea să scrii tomuri întregi''

Este neîndoios pentru noi că apelul privind culegerea de obiceiuri, proverbe, zicători etc. nu a rămas fără răspuns chiar dacă culegerile ca atare nu au văzut lumina tiparului.

Două liste cu proverbe și zicători românești au fost descoperite recent de noi printre actele în limba română ce datează din prima jumătate a secolului al XIX-lea (1816—1844) aflate la Arhivele Statului din Budapesta [7]. Cea mai mare parte a acestor acte provin de la protopopiatul din Sibiu și episcopia din Blaj. Între actele amintite se află două liste ce constituie în fapt *culegeri* de proverbe și zicători românești.

După cum se poate constata din analiza acestor liste, consemnările s-au făcut cu scopul de a înregistra proverbele și zicătorile cunoscute și, după toate probabilitățile, auzite de către autorul documentelor respective. Această părere este întărită de două împrejurări : în primul rînd de numărul mare de proverbe și zicători înregistrate în ambele liste și în al doilea rînd de faptul că autorul a încercat să dea, în măsura în care îi permiteau cunoștințele, corespondentul proverbului respectiv în limba latină.

Prima listă este scrisă cu caractere latine (fig. 1) și cuprinde un număr de 145 proverbe, zicători, expresii proverbiale [8].Este interesant de relevat că în 78 de cazuri autorul dă corespondentul proverbului, zicătorii sau constatării respective în limba latină.

Cea de-a doua listă este scrisă cu caractere chirilice (fig. 2) [9]. Reține atenția faptul că această listă poartă un titlu subliniat de însuși autorul ei. Titlul este *Pilde românești*. În partea dreaptă a paginii se face mențiunea, de asemenea ca titlu, ,,Interpretatio''. Această mențiune întărește de fapt părerea emisă mai sus că avem de-a face cu o *culegere* de proverbe, zicători, pilde românești *făcută anume*. Cea de-a doua listă cuprinde un număr de 151 de proverbe și zicători, dintre care 89 nu se află consemnate în prima listă.

Pentru a stabili locul de proveniență a proverbelor și zicătorilor consemnate în listele despre care am amintit, nu este lipsită de semnificație precizarea că între cele două liste se găsesc cîteva file ce cuprind diverse socoteli ale preotului Bucur Șerb din Poplaca, comună situată în raionul

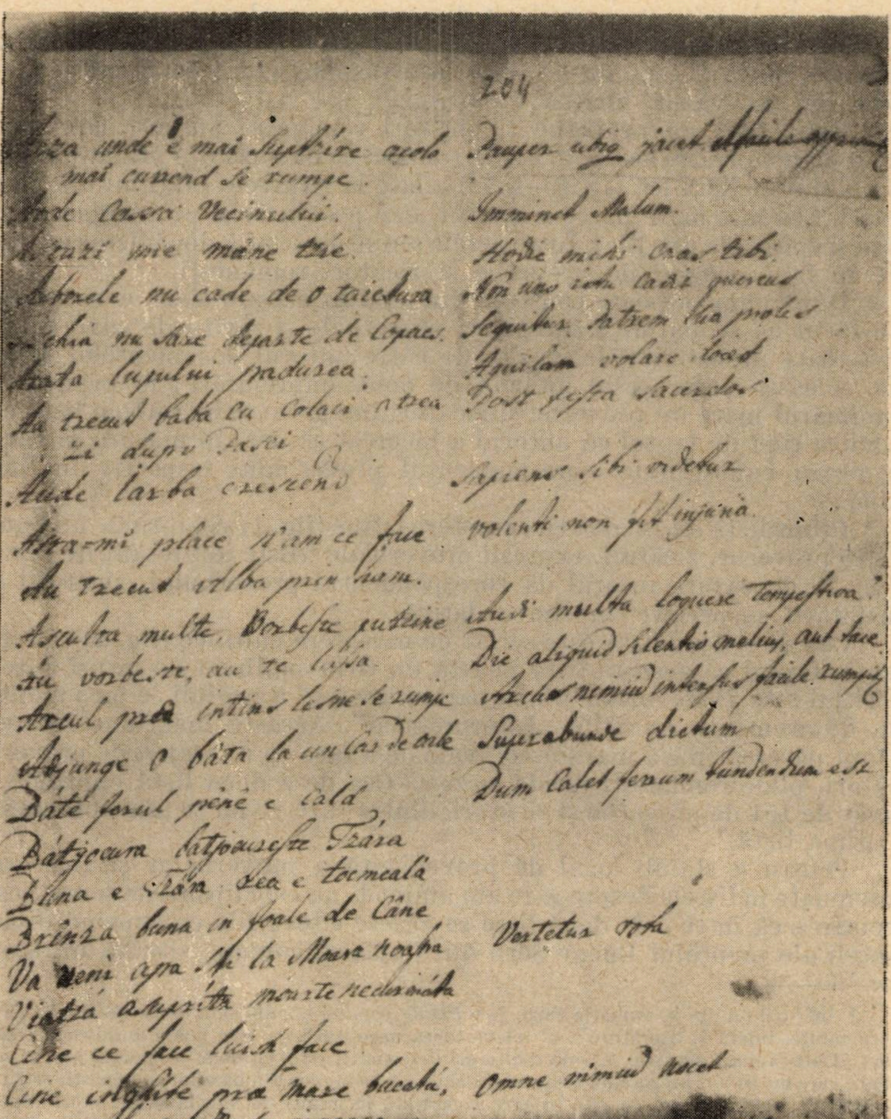
---

[6] Într-o notă din 29 ianuarie 1839, la o *Poezie populară*, publicată de G. Barițiu în,, Foae pentru minte, inimă și literatură'', el releva ideea necesității de a se *culege* produsele creației orale : ,,Dorul inimii noastre, mai de multe ori descoperit, este, că doar'pe încetul se vor scula bărbați, care nu-își vor pregeta a culege odată cîntecele osianilor și a barzilor românești, originale, neschimbate, neatinse, *cum se află în gura poporului*, în munți, în văi, la șesuri și ori unde. Să vedem care nație ne va întrece cu aceste. Cine nu știe, cum că în cîntecele, în povestirile, în jocurile, obiceiurile, ceremoniile unei nații se află mai cu deosebire trăsăturile adevăratului caracter ?''

[7] Magyar Országos Levéltár. Erdély Országos Kormányhatosági Levéltárak. Thesaurariatus. Kiselejtezett romànnyelvü iratok. [Arhivele Statului Maghiar. Arhivele autorităților Guvernului țării Transilvaniei. Tezaurariatul. Acte în limba română selectate], (F. 221) 1 pachet, p. 1—293. Microfilmele acestui fond se află azi la Arhivele Statului din București. Ne exprimăm, și pe această cale, mulțumirile noastre conducerii Arhivelor Statului din București pentru sprijinul pe care ni l-a acordat în obținerea și folosirea acestor microfilme.

[8] *Ibidem*, filele 204—211.

[9] *Ibidem*, filele 238—245.



204

Atza unde è mai suptzire acolo
mai curend se rumpe.
Arde Casa Vecinului.
Astazi mie mâne tie.
Arborele nu cade de o taietura
Achia nu sare departe de Copac.
Arata lupului padurea.
Au trecut baba cu Colaci a trea
zi dupo Pasci
Aude Iarba crescend
Asta-mi place n'am ce face
Au trecut Alba prin ham.
Asculta multe, Vorbeste putzine
Au vorbeste, au te lasa.
Arcul prea intins lesne se rumpe
Ajunge o bâta la un Car de oale
Bate ferul pene e cald
Batjocura batjocureste Tzara
Buna e Tzara cea e tocmeala
Brânza buna in foale de Câne
Va veni apa şi la Moara noastra
Viatza asuprita moarte nedorita
Cine ce face lui-şi face
Cine inghite prea mare bucata,
ea, la urma se ineaca
Capra sare peste Masa iada [illegible] Casa

Pauper ubiq jacet [illegible]
Imminet Malum.
Hodie mihi Cras tibi.
Non uno ictu Cadit quercus
Sequitur Patrem Sua proles
Aquilam volare docet
Post festa Sacerdos.
Sapiens Sibi videtur
volenti non fit injuria.
Audi multa loquere temperatiora.
Dic aliquid silentio melius, aut tace
Arcus nimium intensus facile rumpitur
Superabunde dictum
Dum Calet ferum tundendum est
Vertetur rota
Omne nimium nocet
Qualis est mater filia talis [illegible]

Fig. 1 — Prima filă din lista de proverbe şi zicători româneşti scrisă cu caractere latine.

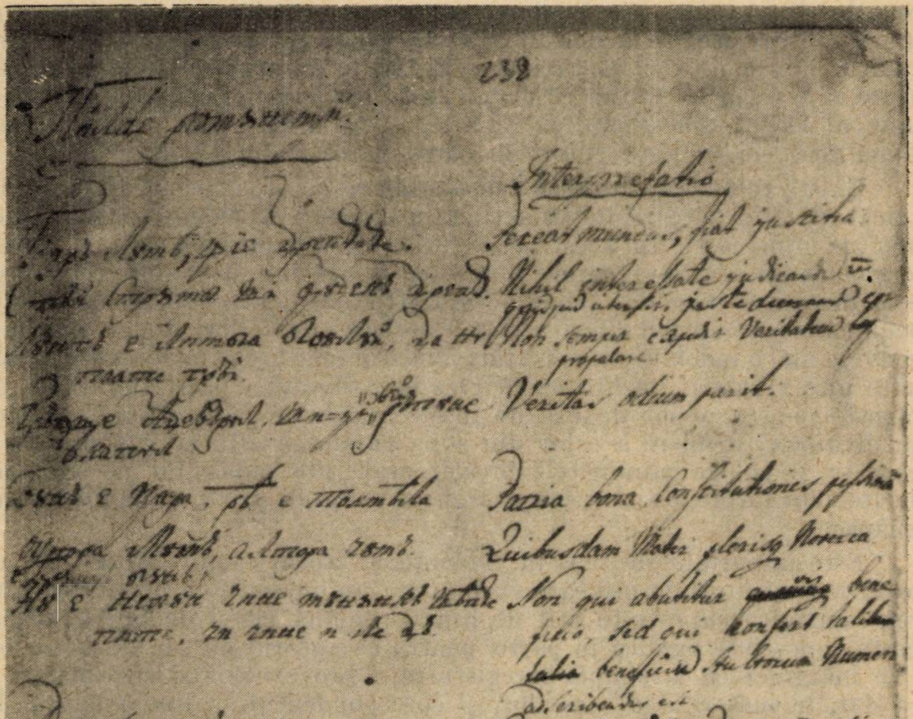


Fig. 2 — Prima filă din „Pilde românești'' scrise cu caractere chirilice.

Sibiu. Există, de asemenea, o precizare datată din 8 decembrie 1839, a preotului Bucur Şerb din Poplaca, în care se menţionează că el face însemnări despre ceea ce a cheltuit cu feciorul său Bucur şi ce anume datorii a plătit. Din contextul în care se află listele cu proverbele şi zicătorile despre care e vorba rezultă că ele au fost înregistrate pe la sfîrşitul deceniului al IV-lea din secolul al XIX-lea şi că după toate probabilităţile ele au fost consemnate chiar de către preotul din Poplaca.

Există toate temeiurile să considerăm că aceste culegeri de proverbe şi zicători se încadrează într-o acţiune mai vastă de culegere a creaţiilor populare româneşti. În acest sens vorbeşte şi faptul că printre actele menţionate se află înregistrate obiceiuri de crăciun şi colinde româneşti de la începutul secolului trecut (din 1804). Asemenea colinde se află în documentele ce cuprind diferite texte bisericeşti de la Blaj, din acea vreme. Nu avem nici o îndoială că cercetări viitoare în arhive vor scoate la iveală multe alte mărturii inedite cu privire la activitatea patriotică plină de dragoste pentru popor depusă de intelectualitatea progresistă a satelor transilvănene, inclusiv a celor din zona căreia se află şi Poplaca, de a cunoaşte şi culege minunatele creaţii orale ale poporului nostru, sub feluritele lor forme, de a consemna riguros variatele produse ale folclorului românesc.

Este important de scos în evidenţă şi faptul că autorul listelor de proverbe şi zicători despre care vorbim era un om cult, cu pregătire, care avea temeinice cunoştinţe atît de limba română cît şi de limbă latină. Aceste cunoştinţe explică în parte pentru ce autorul nu s-a văzut nevoit să se mărginească la simpla înregistrare a proverbelor şi zicătorilor, ci le-a dat, în majoritatea cazurilor, şi corespondentul în limba latină. În aceeaşi ordine de idei ne reţine atenţia faptul că menţionarea corespondentului în limba latină a proverbelor şi zicătorilor s-a făcut în ambele liste, atît în cea scrisă cu caractere latine cît şi în cea scrisă cu caractere chirilice. Aceasta nu pare a fi întîmplătoare; sîntem înclinaţi să o considerăm de asemenea ca o mărturie a unor indicaţii precise date în acest sens pentru culegerile de creaţii folclorice, în speţă proverbe, zicători, ghicitori etc., ce urmau să se efectueze.

Listele menţionate nu apar ca nişte acţiuni simple, izolate, ci se încadrează în acel curent general de adunare a acestor creaţii care este caracteristic epocii prepaşoptiste nu numai în Transilvania dar şi în Moldova şi mai ales în Ţara Românească şi care în Transilvania a fost condus de publicaţiile periodice româneşti.

Publicînd acest material, am dori doar să atragem atenţia asupra acestui aspect mai puţin cercetat din istoria mişcării culturale-literare din Transilvania.

Aspectele de viaţă şi de trai, domeniile la care se referă diferitele proverbe şi zicători cuprinse în listele pe care le prezentăm, şi care de altfel se vor anexa, sînt foarte variate. Fără a face un studiu detaliat al proverbelor şi zicătorilor cuprinse în listele de care este vorba, considerăm totuşi că este necesar să atragem atenţia asupra bogăţiei conţinutului lor, asupra varietăţii lor, asupra sensului profund ce se degajă din analiza conţinutului lor, şi aceasta cu atît mai mult cu cît, după toate probabilităţile, ele au fost consemnate într-un singur sat.

Unele dintre proverbele şi zicătorile din listele anexate au şi în prezent o circulaţie largă şi sînt consemnate şi în culegerile de proverbe româneşti publicate în trecut. Altele par însă să fi avut o arie de circulaţie mai redusă sau o formă de exprimare întrucîtva deosebită de cele cu circulaţie generală, purtînd astfel o mai puternică amprentă locală.

Proverbele şi zicătorile consemnate în cele două liste au o gamă tematică largă, cu un conţinut bogat, calitativ profund. Astfel, unele din ele exprimă importanţa pe care o are gîndirea cumpătată (*Ascultă multe, vorbeşte putzine*, sau, *Cuventul care au eshit din gura nu se mai poate intoarce*), altele norme de conduită socială, cum e de pildă povaţa de a te asocia numai cu aceia de la care ai de învăţat lucruri bune (*Cu cel întzelept te întzeleptsesti, cu cel inderept nu te indereptnicesti*). Cîteva proverbe cuprind cugetări profunde cu privire la caracterul omului (*Firea trage mai tare dequot zece boi*) sau cu privire la nivelul de cunoştinţe pe care le are omul (*Precum ştie aşa zice*).

Numeroase sînt proverbele şi zicătorile în care se exprimă într-o formă succintă învăţăminte sau reflecţii cu privire la calităţile şi defectele omului. Sînt pline de tîlc pildele cu privire la chibzuială, speranţă, experienţă, nesocotinţă şi nepricepere (*Cară pămînt în deal*), destoinicie, delăsare, lăcomie, cîrdăşie, fudulie, făţărnicie, prostie, foame (*Iepurelui flămînd şi plăcintele îi plac*), la economie (*Lînă la lînă trage*) ş.a.m.d.

Prezintă un deosebit interes şi pildele consemnate în aceste liste referitoare la starea socială a colectivităţii. Este extrem de grăitoare pilda prin care este caracterizată starea de asuprire în care se aflau în acea vreme cei exploataţi şi anume : *Viatza asuprită, moarte necurmată*; *Săracul de toţi e călcat.* Starea de nemulţumire şi revoltă şi-a găsit oglindirea şi în proverbe şi zicători româneşti consemnate în listele amintite : *Lipsa rumpe legea*, sau *Cu legea nu să schimbă şi pelea.* Se condamnă atitudinea de slugărnicie exprimîndu-se plastic că *Cine petrece cu csoarele învatză a cârai* şi se atrage atenţia că *De multe ori shi puii csoarelor mînca carne leilor.*

Există în culegerea pe care o prezentăm şi alte cîteva proverbe, zicători ce se pot considera de asemenea ca exprimări în formă locală a unor proverbe, zicători cu largă circulaţie. Aşa sînt de pildă *Lupul flamund, capra cu doi iezi*, sau *Capra gradinar, lupul pecurar* etc.

Conţinutul bogat şi variat al proverbelor şi zicătorilor cuprinse în listele de culegeri ce datează din prima jumătate a veacului trecut scoate încă o dată în evidenţă însemnătatea pe care o au pentru studierea creaţiei populare orale a poporului nostru culegerile de acest fel cuprinse în documentele de arhivă precum şi necesitatea de a se căuta în continuare mărturii de acest gen.

În cele ce urmează anexăm textul integral şi transcrierea ad literam a ambelor liste de proverbe şi zicători.

ANEXA 1

LISTA PROVERBELOR, ZICĂTORILOR ROMÂNEŞTI SCRISE CU CARACTERE LATINE

[*Pagina 204*] *A*cza unde e mai suptzire acolo mai curend se rumpe. (Pauper ubique jacet et facile opprimatur)[10]; Arde cassa vecinului. (Imminet malum); Astazi mie mâne tzie. (Hodie mihi, oras tibi); Arborele nu cade de o taietura. (Non uno ictu cadit quercus); Aschia nu sare departe de copacs. (Sequitur patrem sua proles); Arata lupului padurea. (Aquilam volare docet); Au trecut baba cu colaci a trea zi dupo Pasci. (Post festa sacerdos); Aude iarba crescend. (Sapiens sibi videtur); Asta-mi place nam ce face. (Volenti non fit injuria); Au trecut Alba prin ham; Ascultă multe, vorbeşte putzine. (Audi multa, loquere tempestiva); Au vorbeste, au te lassa. (Dic aliquid silentio melius aut tace); Arcul prea intins lesne se rumpe. (Arcus nimium intensus facile rumpitur); Adjunge o bâta la un car de oale. (Superabunde dictum).

*B*ate ferul pênê e cald. (Dum calet ferrum tundendum est); Batjocura batjocureste Tzara; Buna e Tzara rea e tocmeala; Brînza buna in foale de câne; Va veni apa şi la Moara noastra. (Vertetur rota); Viatza asuprita, moarte necurmata;

*C*ine ce face lui-sh face; Cine înghite pra mare bucatura, la urmă se inneaca. (Omne nimium nocet); Capra sare peste massa, iada sare peste cassa. (Qualis erat mater filia talis sit)

[*Pagina 205*] *C*ine poate oasse roade; Corb la corb nu scoate ochii. (Saevis inter se convenit arsis ovicula); Cu o mână te apera, cu alta te dapera; Cu lingura te adapa, cu coada—tzi scoate ochii. (Altera manu fert lapidem, panem ostentat altera); Cu vorba te linge, cu fapta te frige. (Fistula dulce canit volucrem dum decipit anceps); Cine sapa groapa altuia, cade el în ea. (Incidit in foveam qui fecit eam); Ce tzie nu place altuia nu face. (Quod tibi fieri nollis, alteri ne feceris); Ce e in mâna nu e mintsuna. (De praesenti gaudet eclesia); Capra gradinar, lupul pecurar; Cu domni mari nu e bine a mînca ceresche de pe un teier; Cine prinde simbra cu domnîi grápa cu fundu; Cine czere nu piere; Cine ce învatză moartea-l desvatza. (Semel imbuta recens servabit odorem suam); Calul betrân anevoe invatză a juca; Cum e sfantul asha e shi temia [= teminul =]; Cine samena cu scumpete va shi secera; Cine e flamund pita-i in gând.

[*Pagina 206*] *C*ine petrece cu csoarele, invatza a cârai; Cine traieste cu lupii trebue se urle; Cerschitoriul manios umbla cu traista goala; Cu cel intzelept te intzeleptzesti, cu cel inderept nic te indereptnicesti; Capul plecat nu-l taie sabia; Cara pament in deal; Cearca marea cu degetul; Cum va sera asha va mânca. (Quib quis suae vitae semina jacta metat); Cuventul care au eshit din gura nu se mai poate intoarce. (Et semel emissum volat irrevocabile verbum); Cine ce vede sau aude aceia invacza. (A bove majore discit arare minor); Carbune potolit. (Cave tibi a cane muto); Cuiu cu cuiu. (Vim vi);

---

[10] Cuvintele *et facile opprimatur* sînt tăiate (*n.n.*)

*D*e la cap se impute pestele. (A capite faetet piscis); Dreptatea e cum o fac oamenii; De unde nu e foc, nu iase fum; Dai, nai; Dreptul nu se teme de nemica. (Justus ubique tutus); Drept ca funea in sac.

[*Pagina 207*] Dumnezeu nu bate cu bâta; Din coada de câne, nu se poate face sîta de pâne; Din dracul drac se naste. (Mali corvi malum ovum); Dacă te lovesti cu capul din-sus vezi cele din jos. (Proprio periculo sapere); Darea trece marea. (Munera placant); Daque ungi, lunecă; Dequet cu un mishel la dobânda, mai bine cu un harnic la páguba; Da prin foc; Demulteori shi puii csoarelor mânca carne leilor; Da pace omului necazit; De pe cal pe asin. (Ex equo ad asinum); Duce orb pe orb. (Caecus caeco dux); Din tzintzar un armesar. (Elefantum ex musca facit); De o lature inghetzi[11], de alta de frigi. (Inter scyllam et charibidim vel. Inter sacrum et sanctum); De joc foc de lucru butuc. (In turpibus argus in disciplinis talpa); De foame e buna shi pita goala. (Latrantem stomachum bene lenit cum sale panis);

[*Pagina 208*] Doctore vindeca-te insutzi. (Medice cura te ipsum); Daque va muri, îi-va trece. (Mors meta malorum);

*F*ala goala, traista ushoara; Fiestecine trage foc la oalla lui. (Amor incipit ab ego); Fa bine, asteapta reu. (Serpentem in sinu fovere); Fuga e rushinoasa dar cade sanatoasa; Firea trage mai tare dequet zece boi. (Naturam expellas furca tamen usque redibit);

*G*raieste adeverul, shi-îsh repune capul. (Veritas odium parit); Gardul cu proptele nu cade lesne; Grabeste incet. (Festina lente); Gura zice, gura minte. (Verba volant, scripta manent);

*I*n har au venit, in har s-au dus. (Male parta male dilabuntur); I-au cazut steaoa; In gura n-are masele, la grumazi poartă mărgele. (Intus hecuba foris Helena);

*L*unga e limba boului dar nu poate graii; Lupul flamund, capra cu doi iezi.

[*Pagina 209*] Lung la degete; Lassa me, se te lass; Laptele pe sufletul vitzelului; La pomul laudat cu sacul mare; La luna lui Amin. (Ad graecas calendas); L-am bagat într-un corn de capra; Lipsa n-are lege; Lup ca lupul; Lupul schimba părul, dar nu naravul. (Lupus pilum mutat non animum); Lapte de passere. (Lac gallinaceum); L-au pus de stele. (Ad incitas redactus); L-au atins in buba. (Mecus ipsi tetigit); La o mâna de invaczatura trebue un sac de minte;

*M*îtza cu clopot nu prinde soareci; Mincinosul insheala pe scumpul. (Tenax requirit prodigum); Mielul blând suge doao oi; Mai bine ceva dequot nimica; Mai buna e o mâna de omenie, dequot un car de rushine; Mâna cânii cu bâta la venat. (Invitis canibus venari); Mai preurmă vine lucrul la lupta. (Res tandem ad vim spectat);

*N*u-e nebun cine mananca septe pite, ci e nebun cel ce i le da; Nu scim ce aduce zioa shi noaptea. (Nescimus quid seris vesper vehat;

---

[11] Scris deasupra cuvintelor *te dogoresti,* tăiate (*n.n.*)

[*Pagina 210*] Nice un suish ferde coborish. (Nulla tyrannis diuturna); Nu tzinea mîtza in sac, que i se ved ung[hüle]; Nu te mesteca unde nutzi ferbe oala; Nu e dracul cum-ul fac oamenii; Nu se pot lua doao peii de pe un bou; Nimene nu fuge de bine; Nemesh de o cassa, coldush de shease; Nu e tzara cum au fost; Nu vede zioa pe la amiazi; Nu sînt totdeauna Pasti. (Non semper laetus ridet Apollo); Nu scie de supt ce tufa sare iepurele. (Saepe summa ingenia in occulto latent);

*O*coleste nimereste, da oblu zeboveste; Ocara ocoreste tzara; O oaie rîioasa umple turma toata. (Unica prava pecus totum corumpit ovile); Odată aflat, o sută-de-ori vinovat. (Semel deprehensus cepti ..... cus [centies reus] [12]);

[*Pagina 211*] Om fere nice un cap. (Luridus); Om cu capul a mâna. (Temerarius); Om inperatesc. (Perversus); Om regulash; Om facut pe dos. (Albus an ater sit nescio); Om cu doao fecze. (Hypocrita); Om de a cassa. (Egregius); Omul omului lup. (Homo homini lupus); Oala la foc, iepurele in padure. (Ad huc tua messis in herba est); Omul de nevoie toate le crede. (Ad calamitatem quilibet rumor valet); Om cu doao guri. (Alia vere psitacus alia coturnix loquitur); Om ca un smeu [13]; O rindunea nu face primavara. (Una hirundo non facit ver); O mânâ spala pe alta. (Manus manum lavat); Omul gandeste, Dumnezeu orinduiaste. (Homo proponit, Deus disponit);

*P*eara lumea fie dreptate. (Pereat mundus fiat justitia); Peara cu dreptatea in sin. (Fictis causis opprimitur); Peste cei mari mânca pe cei mici. (Contra potentes nemo est munitus satis); Pe carele nu lashi a muri, el nu te lassa a trai. (Qui fert malis auxilium post tempus dolet); (Asperius nihil est humili cum sur ..... altum [surgit in altum] [14]; Peduche leshinat.

PILDE ROMÂNEŞTI

[*Pag. 238*] Piară lumea, fie dreptate (Pereat mundus, fiat justitia); Stăi strîmb şi judecă drept (Nihil interessate judicandum vel quid-quid intersit juste decernendum est); Lungă e limba boului, da nu poate grăĭ (Non semper expedit veritatem propalare); Grăeşte adevărul şi-ţi veĭ răpune capul (Veritas odium parit); Bună e ţara, rea e tocmeala (Patria bona, constitutiones pessima); Unora mumă, altora ciumă (Quibusdam mater, plerisque noverca); Brînză bună [15]; Nu e nebun cine mănîncă seapte pite, ci cine i le dă (Non qui abutitur < quo> vis beneficio, sed qui confert tali beneficium stultorum numero adscribendus est); Din cap se împute peştele (Ex capite faetet piscis et Qualis rex talis grex); Pieare cu dreptatea în sîn (Innocens fictis causis opprimitur) [16]; Dreptatea e cum o fac oamenii (Id demum justum decernitur, quod fortioribus maxime arridet); Cine poate oase roade (Fortiori per fas et nefas omnia licent expediuntque); Peştii cei mari mănîncă pre cei mici (Contra patentes nemo est munitus satis) [17]; Cine înghite prea mare bucătură, odată [18] se înneacă (Omne nimium nocet);

---

[12] Fila pătată, iar cuvîntul ilizibil (*n.n.*)

[13] Cuvintele *Om ca un smeu* sînt tăiate în text (*n.n.*)

[14] Fila pătată, iar cuvîntul ilizibil (*n.n.*)

[15] Cuvintele *Brînză bună* sînt tăiate (*n.n.*)

[*Pag. 239*] Urciorul numai pînă odată mearge la fîntînă, apoi i se rupă grumazii sau se sparge [19] (Abusus vergit in aninam [= animam] abutentium et non erit semper sic); Mai preurmă vine lucrul la bîte vîrtoasă (Res tandem ad vim spectabit); Cuiu cu cuiu (Clavus clavo. Ars deluditur arte vim vi depellere); Cioare multe smulg vulturul cît de mare (Aquila quoque cornicibus succumbit et Nec Hercules contra multos); Nici un suiş fără coborîş (Qui se exaltat humiliabitur. Tollunt in altum ut lapsa graviori ruant); Cine ce face lui-ş face (Qua mensura mensus fueris. et = Vicem pro vice reddant tibi chare amice); Astăzi mie mîne ţie (Hodie mihi, cras tibi); Va veni apa şi la moara noastră (Vertetur rota); Fieştecine trage foc la oala lui (Amor ab ego); Corb la corb nu scoate ochii (Corvus corvo crocitat, Corvus corvi non excipit occulos); Gardul cu propteale nu cade lesne (Albae gallinae filius); Arde casa vecinului (Immittet malum); Fă bine, aşteaptă rău (Beneficia subinde maleficiis rependuntur); Pe carele nu laşi a muri, el nu te lasă a trăi (Qui fert malis auxilium post tempus dolet); Cu gevanul te adapă, cu coada îţi scoate ochii; Cu o mînă de apără, cu alta te dapere (Defenditur ut magis opprimatur); Cu vorba te linge, cu fapta te frige (Fistula dulce canit, voluerem dum decipit anceps); Alta are în gură, alta în inimă (Aliud in ore, aliud in corde); [Pag. 240] Nu lăsa pasărea din mînă pentru soimul din pădure (Praesentem fortunam boni consule); Nu înnota asupra undei (Natare contra torrentem); Am rupt ghiaţa (Fregi glaciem); Nu zidi casa pe ghiaţă (Nolli glaciei super aedificare domum); O rîndunea nu face primăvară; Ş-au legat cucurbete de coadă (Dum vix unam refert plures tibi imponit penas); Ţine minte (Manet alta mente reposeit); Nu [20] se teame şi de toată [21] umbră (Etiam umbram veretur); Nu se ştie de supt ce tufă sare iepurele (Saepe etiam molitor est oportune locutus); Afund te bagi (Magna molint [= moliunt]) Inel de aur în nas de porc (Ius cum amarnica); Lupul schimbă părul, dar nu şi năravul (Naturam furca expellas tamen usque redibit); Nice nemeşii nu e de a se créde (Ne propriae quidem craedendi subuculae); Alţi-l duc de nas; Nu lăsa laptele pe sufletul viţelului; Numai pînă la nas véde; Mi-au bătut un cuiu în cap (Clavum mihi infixit); O mînă spală pe alta (Manus manum lavat); De o parte te arde, de alta frige (Undique imminet periculum); Capra incă nu mérge bucuroasă în tîrg, ci o duc de barbă (Nolenti verbera ad tribuit); Nu sînt toate muştele de

---

[16] *Nec est qui liberet eos* este tăiat (*n.n.*)

[17] *Piscis minores sunt a praedare maioribus* este tăiat (*n.n.*)

[18] *Odată* tăiat (*n.n.*)

[19] *Apoi i se rupe grumazii sau se sparge* este tăiat (*n.n.*)

[20] Cuvîntul *Nu* este tăiat (*n.n.*)

[21] Cuvîntul *toată* este tăiat (*n.n.*)

miare (Non ex quovis ligno fit mercurus); Cu bîta mînă cîinii la vînat (Invita Minerva difficile est invitis canibus venari);
[*Pagina 241*]
Pe cum s-au arat așa vei [22] mînca [23]; Ce s-au făcut nu poate fi nefăcut [24]; Nu se leagă gura boului ce trieră; Calul de cinste nu se cearcă în gură (Quod grati datur grato animo est acceptandum); Stă să pornească; Bate șaoa să se [25] priceapă iapa (Hoc tibi quoque dictum agnosce); Oala la foc, iepurele în pădure; Omul gîndește, Dumnezeu rînduiaște; Asta-mi place, n-am ce face (Quisquis amat ranam ranam putat esse Dianam); Cine mînecă, nu întunecă; Unde nu ieste nu căuta; Vorbă multă sărăcia omului; Cine-i flămînd, pita e în gînd; Doi trei ani nu sînt legați de gard; Vițel la poarta noao (Vitulus ad novam portam); Picătura sparge [26] piatra (Gutta cavat lapidem); Precum știe așea zice (Antiquam accinunt canti lenam); Nu-ți face simbra la dracul (Temulentum dormientem non est excitandum); Cine va astupa gura tuturor (Omnes effugere difficile est); Să văd ca mîța cu șoarecele (Amicus ut olum Flathini); Tot un drac (Unum idemque est); Epurelui flămînd și plăcintele îi plac (Lepori esurienti etiam placenta sunt cibi); Un om, nici-un om (Unus homo nullus homo);
[*Pagina 242*]
Ața unde e maĭ supțire acolo mai curînd se rumpe; Săracul de toțĭ e călcat (Pauper [27] ab omnibus conculcatur); Sărăcia nu o poțĭ ascunde (Paupertas nequit occultari); Sărăcia dupe [28] (!) pre om la multe (Paupertas cogit hominem ad quaeque); Lupul flămînd, capra cu doĭ iezĭ (Unus superabundat, alter destituitur); Rău cu rău, da maĭ rău făr de rău (Davus sit an Aedicus nihil interest in penuria [29]); De unde nu este foc nu iase fum (Nihil sine ratione sufficiente); Fuga e rușinoasă, da cade sănătoasă (Praestat cum rubore periculo sese subducere, quam idem subite [30] subire); Pănă nu te vezĭ in foc nu striga hop (Nemo sibi ante victoriam plaudat); Toată pasărea cu rostul său își mănîncă puiĭ (Suo ipsius indicio perit senex avis); Mîța cu clopot nu prinde șoarecĭ (Non tundit nervum qui vult transfugere cervum); Nu ascunde mîța în sac, că i se văd unghile (Loquere quae sentis); Cine sapă groapă altuia cade el în ea (Incidit in foveam qui fecit eam); Ajunge o bîtă la un car de oale (Abunde dictum); Falǎ goală traistă ușoară (Splendida paupertas); Sus măciucă, jos nemică (Lepidus altum sapit);
[*Pagina 243*]
Unde nu te doare nu te legĭ (Ubi dolor ibi manus); Ce ție nu place altuia nu face (Quod tibi fieri non vis, alteri ne feceris); Dumnezeu nu

---

[22] Cuvîntul *vei* este tăiat (*n.n.*)
[23] Corespondentul latin al proverbului este ilizibil (*n.n.*)
[24] Idem (*n.n.*)
[25] În sensul „ ca să'' (*n.n.*)
[26] Deasupra e cuvîntul *găurește* (*n.n.*)
[27] *Pauper* e scris deasupra cuvîntului *Miser* tăiat (*n.n.*)
[28] corect *duce* (*n.n.*)
[29] *Malum minus subinde bonum est* este tăiat (*n.n.*)
[30] Idem *subite* scrise deasupra cuvîntului *periculum*, tăiat (*n.n.*)

bate cu bîta (Scelera non ira Decrum, sed fatorum dicto puniuntur tempore); Pe carele va să-l certe Dumnezeu mai întîi îi dă mintea; Dai — nai; Scumpul mult pérde, lenesul mult aleargă (Avaris et Pigris dici solet); Mincinosul înşeală pe scumpul (Mendax decipit avarum); Capra gradinar, lupul păcurar (Hortum caprae, ovem lupo comittere); Cei amînă nu-i minciună (De praesenti gaudet ecelesia [31]); Ziua de dimineaţă se arată (Urit mature quae vult urtica manere); Din dracul drac se naşte (Mali corvi, malum ovum); Aschia nu sare departe de butuc; Brînză bună în foale de cîne; Din coadă de cîne nu se poate face sită de pîne, nici ciucur de mătasă (Pravus difficulter reducitur); Mai bună e o mînă de omenie decît un car de ruşine (Omnia si perdas famam servare memento); La o mînă de învăţătură trebuie un car de minte (Scientia sine sapientia nihil valet); Dacă te loveşti cu capul de pragul de din sus, vezĭ mai bine cel din jos (Proprio periculo [32] sapit);

[*Pagina 244*]

Au trecut alba prin ham; S-au înfundat minciunile; Mi-am aprins paie în cap; Mai bine ceva decît nemica; Si cu pui şi cu oao şi cu găină grasă; Aude iarba crescînd (Sapiens sibi videtur); Cîte capete atîtea simţiri (Quot capita tot sententia); Om pănă la inimă (Vir praeclarus); Toate au vremea sa (Omnia tempus habent); Tot de o ţărină sînt (Eiusdem farinae sunt); Firea cu puţine să îndestulează (Natura paucis contenta); Precum e sacul aşa şi petecul (Par pari jungitur); Arborele din poame să cunoaşte (Arbor ex fructibus cognoscitur); Leul din unghe se cunoaşte (Leo ex ungve cognoscitur); De o tăetură arburele nu cade (Uno ictu non sternitur arbor); Mură în gură de-a gata nimic [33] nu sboară (Nulli perventas assa columba volat); Ştie ca un cal (Asinus ad lyram); Să cunoşti din soţii carele nu să cunoaşte de sine (Noscitur ea sociis qui cognoscitur ex se); Lînă la lînă trage (Similis simile optat); Cine vrea, nu i să face strîmbătate (Volenti non fit injuria);

[*Pagina 245*]

Vezi, cui te încrezi (Vidi cui fide); Lipsa rumpe legea (Necessitas frangit legem); Cu bani se cumpără tată şi mamă (Pecuniis obediunt omnia); Foamea toate le face dulci; Cine n-au gustat amărăciuni nu cunoaşte dulceaţi (Dulcia non novit qui non gustavit amara); Nu-mi pasă (Nihil ad me[34]. Pol refert); Mă roade la inimă (Non fert ei stomachum); Nu totdeauna sînt paştĭ (Non semper saturnalia erunt. Non semper ridet Apollo); Au tîrguit ca Stroia cu oaole [35] (Oleam et operam amisit); Lupul nu să [36] sparie cu pele de oae (Leonum umbra territet); Unde-i comoara, acolo-i inima (Ubi thesaurus, ibi animus. Ubi uber ibi tuber); Lup supt pele de oae (Pelle sub asinina latitat mens saepe lupina); Lupul bătrîn anevoe să înşală (Annosa vulpis haud capitur laqueo); Cu legea nu să schimbă şi pélea (Vestis non facit monacum); Fă-te a nu auzi (Audi vide tace si vis vivere in pace); Pănă e sita noao o pun oamenii în cuiu (Omne rarus charus vilescit quotidie); Pentru o babă surdă, popa nu bate de doao ori toaca (Surdior toroneo ....); Din creştet pînă în tălpi (A capite usque calcem); Să nu ştie stînga ce face dreapta (Nesciat laeva manus quid facit dextra); De pe cal pe asin (Ex equo ad asinum).

---

[31] *Praesentem fortunam boni consule*— tăiat (*n.n.*)

[32] Cuvîntul *optime* e tăiat (*n.n.*)

[33] Cuvîntul *nimic* e tăiat (*n.n.*)

[34] *Nihil ad me* — e tăiat (*n.n.*)

[35] Oaole — ouăle (*n.n.*)

[36] Cuvintele *nu să* sînt tăiate (*n.n.*)

TIPUL „FÎNTÎNII CU BAZIN DE ACUMULARE"

RADU O. MAIER
Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

25-V-1965

În afara tipurilor îndeobşte cunoscute a fîntînilor săpate în pămînt la diferite adîncimi, în directă dependenţă de adîncimea pînzei freatice, sau a celor de captare a unor izvoare (stiubee, budăi, cioroi, ciurgău, fîntîni cu ciutură, fîntîni cu zvîrdină, fîntîni cu cumpănă, cu roată, cu scripeţi etc.) există, în regiuni lipsite de apă, încă un alt procedeu de a obţine apa, pe care îl putem numi al *„fîntînilor cu bazin de acumulare"*, funcţionînd pe principiul vaselor comunicante.

Astfel, în satul Morăreşti din regiunea Argeş există 7 asemenea fîntîni, funcţionînd alături de alte patru, de tip obişnuit. Construcţia unei asemenea fîntîni se face în felul următor : se sapă mai întîi un bazin de acumulare a apei de ploaie sau provenită din topirea zăpezilor, avînd o lungime de cca 8 — 11 m şi o lăţime aproape egală, cu o adîncime de 2—3 m. Pentru a nu se surpa, bazinul este de obicei împrejmuit cu un gard de scînduri şi are sălcii plantate de jur împrejur, care îi menţin malurile. Apa din bazin, care înspre primăvară umple aproape complet

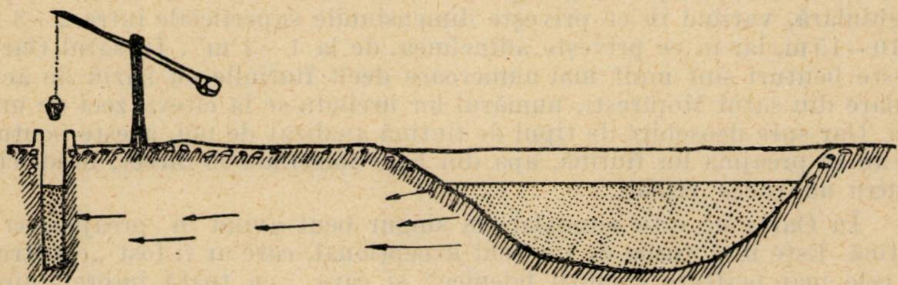


Fig. 1. — Fîntînă cu bazin de acumulare.

groapa, rămîne neacoperită astfel că în timpul verii încetează de a mai fi potabilă.

Pentru ca să poată fi totuşi folosită în alimentarea oamenilor, se sapă la o distanţă de cca 10—12 m de bazin o fîntînă, cu o adîncime de cca 5—6 m, largă de 2 m şi de formă rotundă. În interior, fîntîna se clădeşte în special cu piatră. I se adaugă cumpănă şi ghizd, întocmai ca la o fîntînă obişnuită. Dar fîntîna de acest tip nu se umple cu apă din pînza freatică, ci din apa acumulată în bazin, care se scurge, înfiltrîndu-se prin pămînt — porţiunea de pămînt existentă între fîntînă şi bazinul de acumulare servind drept *filtru natural* — astfel încît apa din bazin, care în timpul verii se ,,cloceşte'', se ,,înverzeşte'', trecînd prin acest filtru natural, redevine curată şi bună de băut.

Întreaga instalaţie se înconjură cu un gard, pentru a împiedica intrarea vitelor şi a păsărilor de curte. De asemenea, grajdul, cocina porcilor sînt aşezate la suficientă distanţă de bazin şi fîntînă, pentru ca apa să fie ferită de infiltraţiile care ar putea-o polua.

În preajma acestor fîntîni se ridică o troiţă sau crucile tradiţionale, care pierzîndu-şi azi caracterul lor religios, constituie totuşi uneori adevărate opere de artă.

În jurul acestor sisteme de captare şi folosire a apei, sătenii îşi duc o parte din activităţile lor gospodăreşti. Femeile vin de-şi spală ,,primenelile'', îşi înnălbesc ,,trîmbele'' de pînză abea luate de pe război, vin cu cazanul de fiert rufe. Tot aci vin şi sătenii de-şi adapă vitele. Aşezate de obicei lîngă drum, ele servesc şi trecătorilor ocazionali, care pot bea apă din căucul cioplit de rudari, ataşat fîntînii. Iar Duminicile, în jurul fîntînii, se adună sătenii, potrivit obiceiului.

Acest fel de fîntînă cu bazin de acumulare este de pus în legătură cu un alt sistem de acumulare a apei care a fost semnalat şi descris, cam în aceeaşi regiune, anume în platforma Dîmbovnicului, unde poartă numele de ,,benturi'' [1].

,,Bentul'' este şi el o groapă de acumulare a apei ,,de obicei dreptunghiulară, variind în ce priveşte dimensiunile superficiale între 2—3 m şi 10—15 m, iar în ce priveşte adîncimea, de la 1—3 m''. În satul Oarja aceste benturi sînt mult mai numeroase decît fîntînile cu bazin de acumulare din satul Morăreşti, numărul lor urcîndu-se la cîteva zeci de unităţi. Dar spre deosebire de tipul de fîntînă analizat de noi, aceste benturi nu au în preajma lor fîntînă, apa din bent folosindu-se direct, în special pentru adăparea vitelor.

În Oarja ne este semnalat un singur bent avînd în preajma sa o fîntînă. Este însă vorba de un bent excepţional, care ar fi fost ,,construit în cele mai perfecte condiţii igienice'' şi care, ,,cu toată împrejmuirea ce i s-a făcut, nu e folosit în chip direct, ci după ce i se administrează o dezinfectare cu piatră de var şi i se trece apa pe sub pămînt printr-un

---

[1] Maura şi N. M. Dunăre, *Problema apei la Oarja*, în ,,Sociologie românească'', anul IV (1942), iulie — decembrie, nr. 7—12, p. 431.

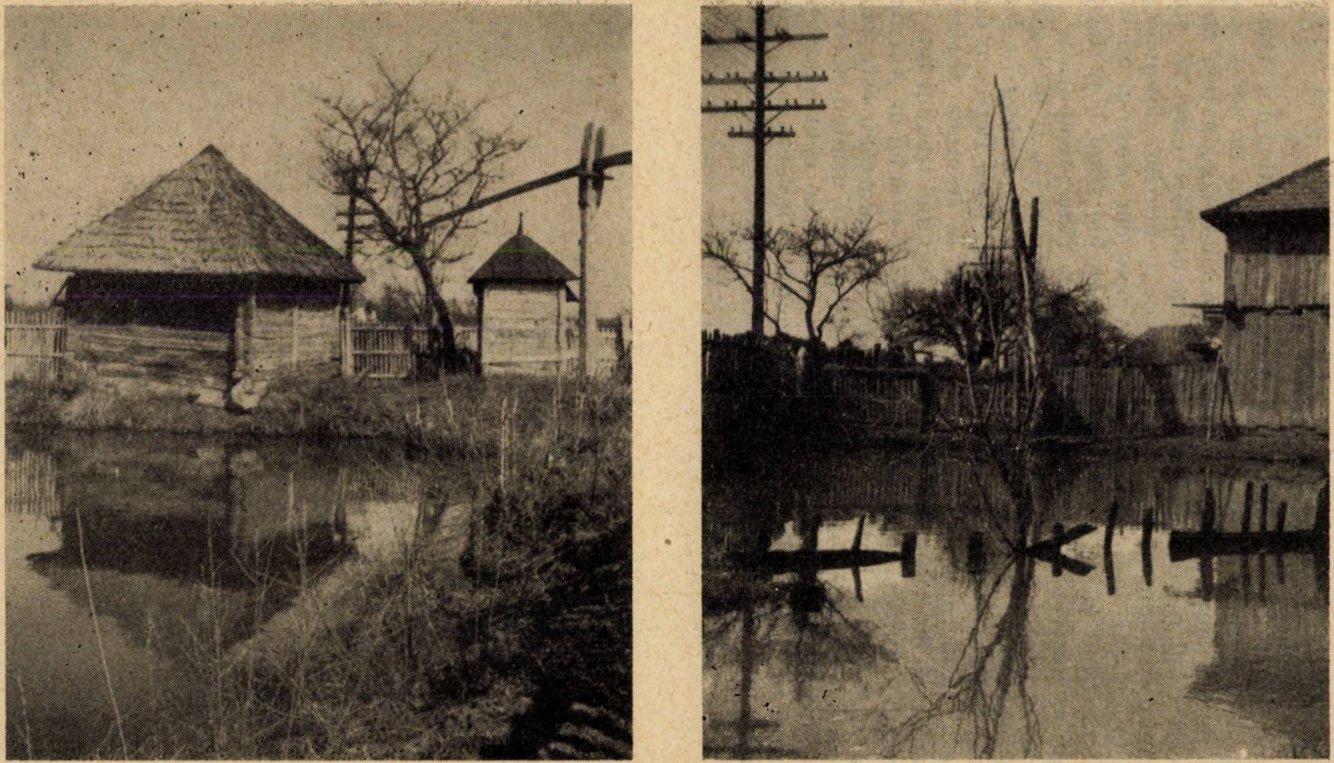


Fig 2 şi 3. — Fîntîni cu bazin de acumulare şi „cruci de jurămînt" sub adăposturi speciale.

strat cu nisip, pînă la o fîntînă al cărui izvor este însăşi acest bent şi din care se scoate apa cu găleata" [2].

Nu putem şti din textul acestui studiu al benturilor din Dîmbovnic dacă „filtrul" stratului de nisip este anume construit în acest scop, sau dacă este pur şi simplu un strat natural. În concluzie, putem stabili că în Morăreşti tipul de fîntînă cu bazin de acumulare este cel obişnuit, spre deosebire de regiunea mai sudică, în care „benturile" domină cu mult şi în care unicul caz de fîntînă adăugată în preajma bentului nu se dovedeşte a fi de tipul găsit în Morăreşti, mai curînd fiind o perfecţionare individuală al acestuia de către un cetăţean mai priceput.

Tipul de fîntînă pe care îl semnalăm pare deci a fi încă inedit în literatura problemei. În lucrarea despre *Arhitectura populară în Dobrogea* (Paul Stahl şi Paul Petrescu), în comunicarea lui Paul Petrescu despre o clasificare a mijloacelor de captat apa, ţinută la sesiunea Societăţii de istoria medicinei, din iunie 1964, precum şi în comunicarea lui Ion Chelcea asupra fîntînilor din Moldova, ţinută la sesiunea Centrului de Antropologie din 1962, acest tip de fîntînă cu bazin de acumulare nu este semnalat.

Socotim deci că problema rămîne însă deschisă, urmînd ca cercetarea tuturor tipurilor de tehnici de folosire a apei să fie continuată pînă la etapa în care toate tipurile existente vor putea fi inventariate, analizate şi consemnate într-o cartogramă a viitorului atlas etnografic al României.

---

[2] Maura şi N. M. Dunăre, *op. cit.*, p. 435.

ARIA ŞI FRECVENŢA JOGĂRITULUI ÎN CEA DE-A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

ION DRĂGOESCU

Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

12-VI-1965

Jogăritul popular [1] a cunoscut la noi, în trecut, o dezvoltare deosebit de înfloritoare. Pentru unele sate acesta a constituit ocupaţia de bază a locuitorilor. Este cazul comunei Gura Rîului de lîngă Sibiu, de exemplu, unde au existat la un moment dat aproximativ 60 de instalaţii. Acestea erau proprietatea a peste 800 de persoane, deoarece un joagăr era stăpînit în tovărăşie şi de 16—20 de persoane. Aci, în sezonul de vîrf se angajau şi muncitori sezonieri din Rîul Sadului, raionul Sibiu, şi chiar din Munţii Apuseni. În zona Vrancei, pe rîul Zăbala au fost consemnate de către cercetările Institutului Social Român, în anul 1938, nu mai puţin de 48 de instalaţii, care pe raza celor 3 comune se înşirau ca o salbă de-a lungul văii.

În prezent, meşteşugul de care ne ocupăm este pe cale de dispariţie. După o cercetare efectuată prin anul 1956 de către Comitetul de Stat al Apelor, al cărui material de arhivă stă la baza lucrării noastre, sînt consemnate numai 441 de instalaţii grupate în 363 de obiective.

Factorul care a determinat reducerea substanţială a jogăritului popular, creînd premisele totalei dispariţii în zilele noastre, este explicat numai prin impetuoasa dezvoltare a industriei noastre forestiere, capabilă

---

[1] Prin termenul de „jogărit popular" înţelegem toate sistemele de instalaţii construite şi folosite de om pentru obţinerea de cherestea. Avem desigur în vedere nu instalaţiile prevăzute cu motor şi construite de industria constructoare de maşini, ci acele instalaţii care sînt construite în mod rudimentar de către oameni. Acestea sînt acţionate de forţa omului, de ex. traşca cu variantele ei sau fierăstrăul pus în mişcare de forţa umană printr-un sistem de roţi cuplate. Se întîlnesc şi joagăre mînate de cai, precum şi, mai ales, cîteva tipuri de joagăre acţionate de forţa apei. La noi, cele mai frecvente au fost joagărele prevăzute cu o singură pînză, care aminteşte, prin forma sa, de fierăstrăul pentru munca la pădure, cît şi gaterele — de fapt acelaşi tip de instalaţie, însă cu o anumită perfecţionare care să permită lucrul cu mai multe pînze, deci care să taie simultan cîteva scînduri precum şi circularul.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 6, p. 645—649 . Bucureşti, 1965

TABEL

cuprinzind situația jogăritului pe raioane

Raion sau oraș	Total instalații	Moară	Piuă	Darac	Micro Hidro-centrală	Dinam	Generator	Atelier mecanic	Atelier tîmplărie	Mașini de geluit	Banzig	Polizor	Tocilă	Presă de ulei	Presă de cărămidă	Cărucior	Torcător	Observații
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Aiud	2	1																
Alba	1																	
Baia Mare	6								1			1						
Beiuș	6																	
Bistrița	17	7	1							1								
Bozovici	11	3																
Brad	4																	
Brașov	12	1								1								
Caransebeș	9																	
Cislău	6	3	1															
Ciuc	19	5	1									2			1			
Cîmpeni	3					1												
Cîmpina	3	2																
Curtea de Argeș	18	9					1											
Dej	1	1																
Făgăraș	69	6	1	1	1	1						1			2			
Făget	2	2																
Fălticeni	1																	

Focşani	5		1													5		
Gheorghieni	8	4			2				1					1				
Gilort	24																	
Gorj	3	1				1						1						
Gurahonţ	1																	
Haţeg	7	5				3			1				1					
Horezu	11	3		1		2		1				1				1	1	
Huedin	2							1										
Ilia	1	1																
Lăpuş	11	3										1						
Moineşti	3					1			1									
Muscel	17	6							1									
Năsăud	3																	
Oaş	1																	
Odorhei	2	1				1												
Orăştie	3																	
Orşova	5	2											1					
Panciu	1																	
Petroşeni	1	1																
Piteşti	2	2																
Ploieşti	3																	
Piatra Neamţ	2	1																
Rădăuţi	5							1										
Reghin	5	1																
Reşiţa	1																	

(*continuare*)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Rm. Sărat	6	6						1				1						
Rm. Vîlcea	5	1										1						
Sebeş	6											1						
Sf. Gheorghe	6	4																
Sibiu	26	7	2				2											
Sighet	9	3	1				2											
Şimleu	5	5	2															
Şomcuţa Mare	5	4			1	1												
Teleajen	15	4		1		2												
Tîrgovişte	10	3	1		1	1	2									1		
Tg. Mureş	6		1						1			1						
Tg. Neamţ	3	4				1												
Tg. Ocna	2																	
Topliţa	9	5																
Turda	3																	
Vişeu	8	3					1											
Total. . .	441	120	12	3	5	15	8	4	6	2	1	11	2	1	3	7	1	

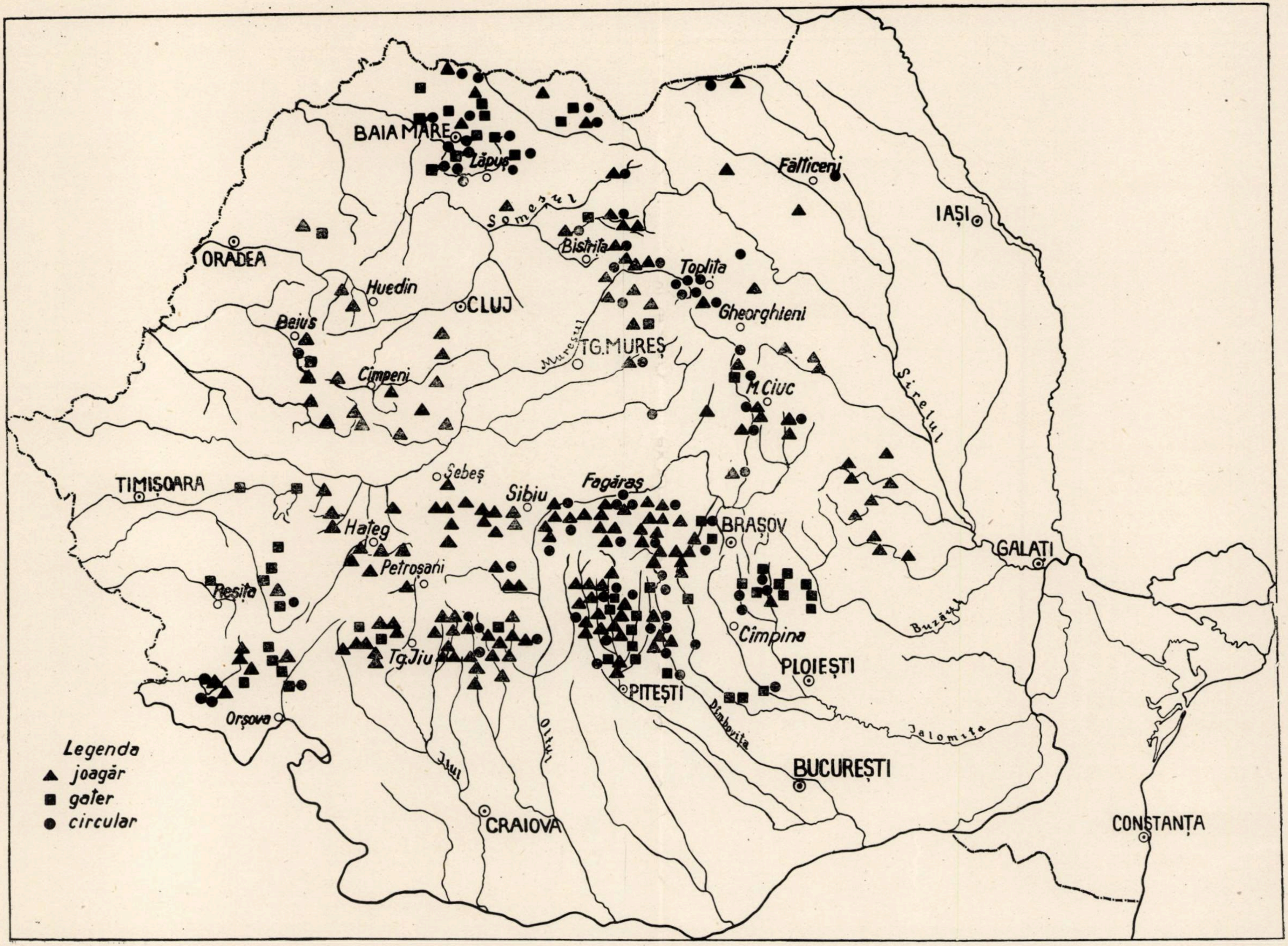

BAIA MARE
Lăpuș
Someșul
Fălticeni
IAȘI
ORADEA
Bistrița
Toplița
Huedin
CLUJ
Gheorghieni
Beiuș
TG. MUREȘ
Mureșul
Cîmpeni
M. Ciuc
Siretul
TIMIȘOARA
Sebeș
Sibiu
Făgăraș
BRAȘOV
GALAȚI
Hațeg
Petroșani
Reșița
Cîmpina
Buzăul
Tg. Jiu
PLOIEȘTI
Orșova
PITEȘTI
Dîmbovița
Ialomița
Oltul
Jiul
BUCUREȘTI
CRAIOVA
CONSTANȚA
Legenda
▲ joagăr
■ gater
● circular

Fig. 1. — Hartă reprezentînd aria, frecvența și tipologia de bază a joagărelor acționate de forța apei. Întocmită de Ion Drăgoescu și executată grafic de R. Pastior.

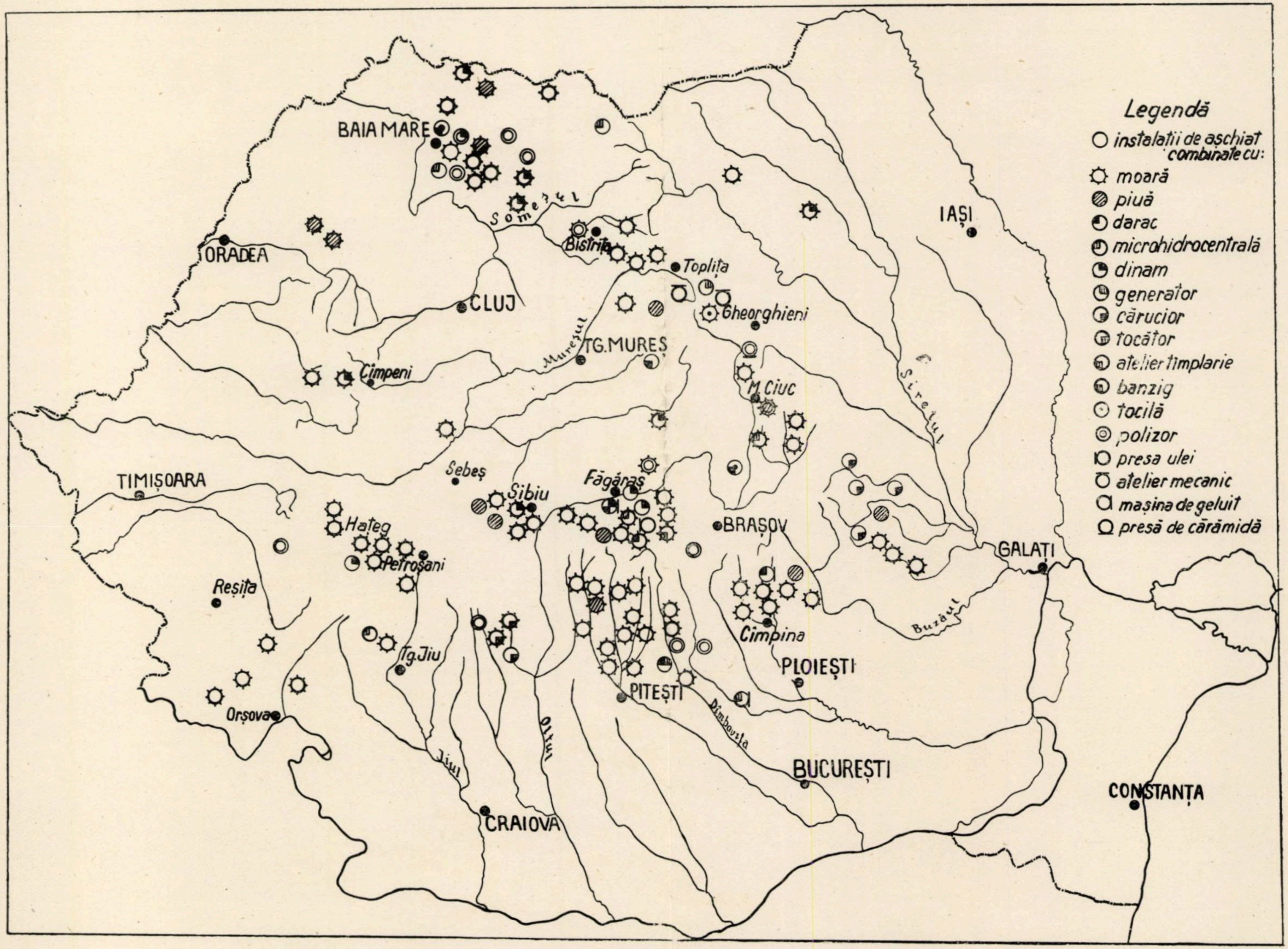

Legendă
instalații de așchiat combinate cu:
moară
piuă
darac
microhidrocentrală
dinam
generator
cărucior
tocător
atelier tîmplarie
banzig
tocilă
polizor
presa ulei
atelier mecanic
mașina de geluit
presă de cărămidă
BAIA MARE
Someșul
ORADEA
Bistrița
Toplița
Gheorghieni
CLUJ
TG. MUREȘ
Mureșul
Cimpeni
M. Ciuc
Siretul
IAȘI
TIMIȘOARA
Sebeș
Sibiu
Făgăraș
BRAȘOV
Hațeg
Petroșani
Reșița
Tg. Jiu
Orșova
Cimpina
PLOIEȘTI
PITEȘTI
Dîmbovița
Buzăul
GALAȚI
Jiul
Oltul
BUCUREȘTI
CONSTANȚA
CRAIOVA

Fig. 2. — Hartă reprezentînd aria și frecvența acelor joagăre care sînt cuplate cu alte instalații de industrie populară. Întocmită de Ion Drăgoescu și executată grafic de R. Pastior.

să prelucreze şi să valorifice în mod superior şi economicos „aurul verde”, cum este supranumită pădurea. Or, joagărele ţărăneşti nu mai puteau satisface nevoile mereu crescînde de cherestea pentru piaţa internă şi pentru export. La acestea nu se puteau obţine produse care să satisfacă exigenţele sporite ale contemporaneităţii. Munca la joagăre era grea şi costisitoare. Este deci firesc ca acest meşteşug să cedeze în faţa puternicei noastre industrii socialiste, deoarece marele combinate de la Tg. Jiu, Sighetul Marmaţiei, Piteşti, Rm. Vîlcea, Blaj ş.a. produc cu minim de efort, la un preţ redus, diferite cherestele de calitate.

Centralizată pe raioane, situaţia jogăritului popular se prezintă în cea de-a doua jumătate a secolului nostru în felul următor (vezi tabel).

Cît priveşte răspîndirea lor în spaţiu, constatăm că acestea se mai păstrează încă pe întreg teritoriul ţării noastre, în zona răşinoaselor (fig. 1).

O altă caracteristică a felului cum se păstrează joagărele o constituie faptul că s-au păstrat în special acele instalaţii care sînt cuplate cu alte obiective de industrie ţărănească (fig. 2).

Din analiza materialelor prezentate constatăm că din cele 363 de unităţi un număr de 193, deci aproape 2/3, sînt prevăzute : 120 şi cu moară, 12 cu pive, 3 cu dărace, 5 cu micro-hidrocentrale, 15 cu dinamuri, 8 cu generatoare, 3 cu ateliere mecanice, 6 cu ateliere de tîmplărie, 2 cu maşini de geluit, 1 cu banzig, 1 cu presă de cărămidă, 7 cu cărucioare şi 1 cu torcător. S-au păstrat deci acele instalaţii care puteau satisface mai multe nevoi ale omului. Desigur că datorită dezvoltării multilaterale a industriei noastre în ultimii ani s-a renunţat şi la aceste obiective.

În cele de mai sus am prezentat o situaţie de fapt a uneia dintre industriile noastre ţărăneşti dintr-o epocă în care deşi contemporană nouă nu era cunoscută în literatura noastră de specialitate.

NOTE ȘI RECENZII

PROVERBIUM. Bulletin d'informations sur les recherches parémiologiques. Helsinki, Soumalaisen Kirjallisuuden Seura (Sociétée de Littérature Finnoise), 1965, nr. 1–2.

Publicația pe care o prezentăm este primul periodic de strictă specialitate, în sensul de a fi închinat exclusiv cercetărilor de paremiologie ca știință pe cale de a se autonomiza în cadrul folcloristicii contemporane. Apariția ei este asigurată de Julian Krzyżanowski (Varșovia), Matti Kuusi (Helsinki), Démétrius Loukatos (Atena) și Archer Taylor (Berkeley) și configurația acestui comitet lămurește, de la început, orientarea și finalitatea publicației. Revista nu este prenumerabilă, ci se trimite în mod gratuit la circa 200 de instituții științifice cu care Societatea finlandeză de literatură are schimb organizat de publicații și la un număr redus de specialiști din întreaga lume, în intenția de a grupa în jurul ei toate organismele și persoanele interesate în culegerea și studierea proverbelor și în speranța de a deveni organul central al noii discipline științifice în viitor.

Cu toate că se înfățișează sub forma nepretențioasă a unui simplu buletin de informare științifică, publicația cuprinde cîteva studii fundamentale pentru cunoașterea stadiului actual de dezvoltare a paremiologiei mondiale și prin aceasta dobîndește o importanță teoretică și metodologică de netăgăduit. De aceea am și considerat utilă prezentarea ei publicului românesc.

Publicația este deschisă de prof. Archer Taylor, de la Universitatea din Berkeley (SUA), autoritate mondială în materie de paremiologie, cu articolul *The Study of Proverbs* (p. 1–10), în care se caută răspunsuri la problemele de bază ale cercetării paremiologice actuale. De fapt, învățatul încearcă să răspundă la trei din cele cinci întrebări pe care — spune el — trebuie să și le pună orice investigație științifică : cine, ce, cînd, de unde și pentru ce?, respectiv la întrebările „ce este un proverb, care este proveniența sa, cu ce scop se utilizează?" (what, where, why?). Relevînd dificultățile generate de terminologia neunitară, de teoria adeseori neadecvată, de metodologia total diferită, Archer Taylor definește genul nu prin conținutul noțiunii ca atare, ci prin cuprinsul celor mai importante colecții de proverbe, respectiv prin accepția, mai largă sau mai îngustă, pe care alcătuitorii acelor colecții au dat-o, în diverse timpuri și locuri, materialelor ce compun genul. Cercetarea pe această cale arată că toate disputele privitoare la problemă n-au ajuns la o definiție comun acceptată și acceptabilă, existînd atît definiții tradiționale naționale (engleză, franceză, germană, de pildă), cît și concepții deosebite ce se înfruntă pe plan mondial (o definiție orientală, una europeană, alta africană). Problema pusă astfel duce inevitabil la întrebarea a doua, la care răspunsul e tot atît de greu de formulat. Într-adevăr, diversele colecții—mai mult decît alte genuri de culegeri folclorice—conțin materiale

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 6, p. 651–658, București, 1965

internaţionale, pentru care determinarea originii, a eventualelor căi de transmisie, a întrebuinţării endemice constituie o problemă astăzi încă insolubilă. Analiza trebuie să aibă în vedere fiecare caz concret în parte, ţinînd în permanenţă cont de faptul că o explicaţie este cu atît mai puţin plauzibilă cu cît cere mai multă ingeniozitate în formulare. Important de asemenea este să se ţină cont de scopul urmărit de diverşii culegători (tematica moralizatoare, didactică etc.), pentru a evita generalizările facile dar periculoase. Cît priveşte ultima întrebare, Archer Taylor consideră că proverbul constituie pentru omul comun un ghid sigur, experimentat, în problemele vieţii, el rezumă o situaţie, pronunţă o judecată, propune o cale de acţiune ; reprezintă o consolare în dificultate şi un sfătuitor atunci cînd trebuie luată o decizie importantă ; cu prudenţă şi spirit conservativ, proverbul recomandă totdeauna drumul de mijloc, exprimînd morala convenabilă omului de toate zilele. Nu trebuie însă să se uite că de-a lungul vremurilor, proverbele au fost folosite în contexte diferite şi că deci semnificaţia lor intrinsecă poate fi interpretată divers. În legătură cu aceasta, autorul analizează formulele proverbiale denumite de el ,,wellerism''-e (după eroul lui Ch. Dickens, Sam Weller din *Pickwick Papers*), citate însoţite de menţionarea formularistică a autorului lor şi cu aluzie la un anumit incident şi încheie cu o ultimă varietate şi anume comparaţia proverbială (inclusă în mod obişnuit în culegerile englezeşti, recent şi într-o colecţie sovietică de proverbe persane, dar care lipseşte în celelalte culegeri). Privitor la această afirmaţie a sa, ţinem să menţionăm că această specie a fost consecvent inclusă în culegerile româneşti de proverbe, lucru pe care se pare că nu-l cunoaşte. În general, articolul este mai mult o punere de probleme, decît o soluţionare a lor ; un îndemn la cercetare, nu expunerea doctă a unor rezultate dogmatice. Această ultimă însuşire a studiului face ca numeroasele incursiuni ale autorului în cele mai diverse culturi să instruiască fără ostentaţie şi fără preţiozitate erudită.

Articolul lui Matti Kuusi *Suum cuique* (p. 11—14) e elocvent prin însuşi titlul său. Are caracter informativ, dar şi programatic în acelaşi timp. Într-un prim paragraf, se face prezentarea celei mai recente lucrări a lui Archer Taylor *The Proverb and an Index to the Proverb* (Copenhaga, 1962), care este de fapt republicarea, fără modificări, a celor două lucrări fundamentale ale acestuia, *The Proverb* (Harvard, 1931) şi *An Index to ,,The Proverb''* (Helsinki, 1934, FFC 113), reunite într-un volum şi prevăzute cu o anexă cuprinzînd datele mai însemnate din evoluţia paremiologiei ca ştiinţă, după 1930. Concluzia autorului e că ,,niemand sollte sich wissenschaftlich mit den Sprichwörtern beschäftigen, bevor er nicht den parömiologischen Grundkursus von Archer Taylor durchgegangen ist'' (p. 11). Mai departe se discută bibliografia paremiologică africană (circa 50 de izvoare) publicată de William Bascom, în cadrul studiului general *Folklore Research in Africa* (,,Journal of American Folklore'', 77 (1964), nr. 303), subliniind importanţa introducerii în circuit ştiinţific internaţional a materialelor africane, iar în paragraful următor semnalează lucrările ce au scăpat atenţiei cercetătorului american, completînd astfel informaţia bibliografică de specialitate. Problema importantă în legătură cu materialul african este de a stabili raportul în care se află acesta faţă de materialul similar european, dar postulată fiind dependenţa genetică a primului faţă de următorul, ceea ce a mai rămas de soluţionat este datarea împrumuturilor. În continuare, se descriu două recente colecţii sovietice de proverbe, ambele armeneşti, prima publicată sub auspiciile Academiei de Ştiinţe de la Erevan de către Aram Tigrani Ganalanjan (1960), cea de-a doua inclusă în marea colecţie de proverbe orientale a lui I. S. Braginski (Moscova, 1961). Cea de-a doua este accesibilă cercetării, deoarece este tradusă în limba rusă. În penultimul paragraf, Matti Kuusi proclamă necesitatea stabilirii unei terminologii comune de specialitate, instituirii unui sistem mondial de informare ştiinţifică, întocmirii de cataloage tematice naţionale şi internaţionale, angajării de discuţii libere privind scopul cercetărilor paremiologice ca şi metodologia unor asemenea cercetări. Învăţatul finlandez îmbrăţişează întru totul opinia exprimată de sovieticul Viktor Jirmunski, la cel de-al VII-lea congres de antropologie şi etnografie ce a avut loc la Moscova în august 1964, după care ,,die Zeit des

Isolationismus ist vorbei". În încheiere, se precizează scopurile noii publicaţii. *Proverbium* nu publică culegeri de proverbe decît în cazurile excepţionale, cînd e vorba de a înlătura petele albe ce mai există pe harta lumii. Publicaţia urmăreşte să adăpostească rezultatele unor dezbateri teoretice privind geneza şi funcţia socială şi artistică a proverbelor şi să informeze asupra problemelor actuale şi a progreselor viitoare ale disciplinei.

Interesant ni se pare şi articolul lui Démétrius Loukatos *L'emploi du proverbe aux différents âges* (p. 17—26), nu atît prin rezultatele dobîndite, pe care le considerăm discutabile, cît mai ales prin noul punct de vedere al cercetării. Într-adevăr, un studiu de acest fel asupra proverbului n-a fost întreprins pînă acum. Oamenii de ştiinţă, de acord cu opinia lui Aristotel din *Retorica* sa, au considerat că proverbul este un apanaj al bătrînilor. Autorul găseşte însă că şi celelalte categorii de vîrste (copiii pînă la 7 ani, şcolarii ciclului de 8—12 ani, elevii şcolilor medii, adulţii şi oamenii maturi) pot fi cercetate cu succes în ce priveşte cunoaşterea şi folosirea proverbelor şi încearcă descoperirea mecanismelor psihologice care asigură un anumit repertoriu (cantitativ şi calitativ) şi o anumită frecvenţă a lui. Dar împărţirea aceasta pe categorii de vîrstă se dovedeşte formală şi arbitrară şi însuşi autorul e obligat, în cazul adolescenţilor şi adulţilor, să introducă în discuţie şi problema mediului social, a profesiei etc. (elevi ai şcolilor de cultură generală sau profesională, studenţi, soldaţi, marinari etc.), iar în cazul purtătorilor din categoria maturilor, să introducă şi criteriul deosebirilor de sex. Dar cunoaşterea unui repertoriu de proverbe nu înseamnă şi folosirea adecvată a acestui bagaj de formule stereotipe în timpul vorbirii curente. Aici rezidă eroarea fundamentală a cercetării. Autorul procedează mecanic, pe calea testului didactic, cu ajutorul căruia reuşeşte să descopere bagajul de proverbe cunoscut de unele categorii de oameni, dar nu ajunge să sesizeze şi funcţia reală a acestuia. Deşi nu dă indicaţii exacte în legătură cu modul cum a procedat în ancheta sa, două pasaje din articol ne oferă cheia metodologiei sale. Astfel, el a anchetat o dată un număr de 20 de elevi din clasa a III-a a unei şcoli elementare rurale, de la care, în timp de 10 minute, a cules 50 de proverbe. Altă dată spune că a anchetat un grup de 40 de elevi ai unei şcoli elementare din Atena obţinînd, în acelaşi termen, 200 de texte. Într-un caz şi în celălalt, copiii au comunicat întregul lor bagaj paremiologic învăţat în diverse ocazii. Cît priveşte folosirea reală a acestui bagaj, ea a scăpat cercetării. D. Loukatos afirmă chiar că a fost deosebit de greu să obţină de la copiii interogaţi texte de proverbe pe o temă dată, ceea ce ar fi constituit eventual un prim indiciu cu privire la utilizarea curentă a materialelor. Concluziile autorului sînt psihologizante. Astfel, după părerea sa, băieţii cunosc proverbe cu conţinut realist ; fetele cu caracter serios, filozofic ; adolescentele proverbe cu sens melancolic, în vreme ce studenţii au înclinaţii către cele satirice. Oamenii maturi le folosesc cu destulă timiditate, avînd grijă să scoată în evidenţă faptul că se sprijină pe experienţa altora, utilizînd formule introductive de tipul „cum spunea tata", „cum spuneau cei vechi", ori simplu „vorba aia". Bătrînii ar folosi proverbe cu caracter fabulos şi expresii obscene sau grosolane, pe care alţii s-ar sfii să le folosească în faţa altor oameni. Maniera specifică este fără apel la experienţa altora, deci fără introducere. În încheiere, autorul încearcă să se sprijine pe experienţa de viaţă a unor mari scriitori, care au pus numeroase proverbe în gura anumitor personaje, urmărind, se pare, acelaşi criteriu al vîrstei. E iarăşi interesant de semnalat că însuşi autorul nu este prea convins de valoarea rezultatelor dobîndite („Tout de même, je suis arrivé à quelques constatations, qui ne sont pas très loin de ce que l'expérience de tous les folkloristes peut donner, ou de ce que je pensais moi-même, avant d'entreprendre ce travail", p. 19).

Ultimul material ce merită o atenţie deosebită este studiul lui V. P. Anikin, *Об интернациональном и национальном изучении пословиц* (p.27—31), care cuprinde de fapt 10 teze teoretice referitoare la problemele contemporane ale studiului paremiologic. Autorul descoperă în folclorul fiecărui popor două tipuri principale de proverbe : unele cu caracter internaţional, a căror difuziune este principial livrescă, şi altele cu caracter naţional, cu difuziune de regulă orală. Fiecare din aceste două tipuri pretinde o cercetare specială. Un proverb internaţional trebuie apreciat ca formă şi conţinut în lumina primului izvor scris sau în lumina primei sale atestări documentare. Cercetarea trebuie să urmărească şi surprinderea modificărilor intervenite în conţinutul şi forma unui asemenea proverb în funcţie de diversele graniţe lingvistice şi culturale. De asemenea, cercetarea trebuie să aibă în vedere deosebirile naţionale ce intervin, datorită circulaţiei, în cuprinsul conţinutului unui proverb internaţional. Ideea de bază a unui proverb se exprimă cel mai clar datorită uzului naţional. Numai rareori această idee rămîne neschimbată atunci cînd se schimbă mediul cultural. Geneza, existenţa şi evoluţia proverbelor naţionale pot fi înţelese numai raportate la condiţiile social-istorice proprii. Cercetarea proverbelor naţionale serveşte drept bază obligatorie paremiologiei internaţionale sau comparative. În problemele de cercetare comparativă, V. P. Anikin se bazează pe teoria generală a folcloristicii comparative elaborată de V. Jirmunski (vezi *Vergleichende Epenforschung*, Berlin, 1961, p. 8) însuşindu-şi şi terminologia corespunzătoare. Aplicată la studiul proverbului, teoria prezintă următoarele particularităţi : comparaţia tipologică evidenţiază aspectul internaţional, în timp ce condiţionările istorico-genetice pot fi studiate cu rezultate mai bune la popoarele din aceeaşi familie lingvistică şi etnică. Cercetarea tipologică luminează concordanţele de esenţă şi permite corelaţia proceselor evolutive a proverbelor, ca şi pătrunderea formulei lor logice şi a figurii poetice. Acestea postulează unitatea funciară a gîndirii omeneşti şi explică unitatea formelor de expresie care îmbracă această gîndire.

Contribuţii mai mici aduc finlandezul Pentti Leino, care prezintă colecţiile de proverbe aflătoare în diversele arhive folclorice din Finlanda, şi americanul Wayland D. Hand, care se ocupă de forma şi sensul unei expresii proverbiale americane.

O importantă rubrică a publicaţiei este consacrată apelurilor în materie de documentare, care încă de la început s-au bucurat de un concurs internaţional foarte larg.

Publicaţia este interesantă nu numai pentru că există şi suplineşte carenţa de pînă acum a unei tribune ştiinţifice proprii, ci pentru că încă de la primele numere se afirmă viguros, îmbogăţind practica folcloristicii internaţionale cu problematica şi experienţa specifică a noii discipline.

Dacă apariţia publicaţiei dovedeşte încăodată necesitatea unei cît mai acute specializări a oamenilor de ştiinţă, primii paşi ai ei arată că această specializare nu este înţeleasă în sensul cunoscutei butade : a şti cît mai multe despre cît mai puţine lucruri, ci ca o contribuţie particulară la consolidarea teoriei generale. Nu-i putem dori decît, ca din confruntarea cu anii, să devină cu adevărat ceea ce aspiră.

O ultimă menţiune se cuvine pentru condiţiile tehnice deosebite, care o situează printre cele mai elegante şi mai frumoase publicaţii de specialitate de astăzi.

ADRIAN FOCHI

LA LUNCILE SOARELUI. Antologie a colindelor laice. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Monica Brătulescu [Bucureşti], Editura pentru literatură, 1964, 316 p. + XXIV p.

Volumul conţine o prefaţă, o notă explicativă, 143 de texte, anexe (glosar, bibliografie etc.), într-o prezentare grafică îngrijită.

Concepută pentru a sluji cititorului neprevenit, prefaţa cuprinde, în mod judicios, cîteva date esenţiale privitoare la istoricul culegerii de colinde româneşti, la originea precreştină a ritualurilor de iarnă, la răspîndirea pe continent a colindei ca fapt etnografic-folcloric. Urmează descrierea sumară a obiceiului, cu expunerea succesiunii actelor pregătirii şi efectuării colindatului, insistîndu-se — pentru a combate imaginea eronată a obiceiului ca uz exclusiv infantin, acreditată în mediile orăşeneşti — asupra diferenţelor de sorginte şi structură care separă colindatul propriu-zis de colindatul piţărăilor şi de mersul cu steaua. Se menţionează sensul magic original al obiceiului, precum şi starea actuală de devitalizare a acestuia. Din păcate, deşi în prefaţă şi în notă se afirmă în repetate rînduri diversitatea regională a condiţiei colindei (cf. pp. XI, XIX, XXIII etc.), informaţiile privind circulaţia şi ariile tipologice sînt sumare şi dispersate, neîngăduind cititorului să-şi reprezinte limpede situaţia geniului în spaţiul geografic dat. Se afirmă că obiceiul ,,. . . şi-a restrîns aria de răspîndire'' (p. XI). Dar nu se consemnează zonele a căror zestre folclorică va fi rămas lipsită de prezenţa colindei. Se afirmă că regiunile cu bogate tradiţii în colindat sînt ,,Hunedoara, Argeş, Bucureşti, Galaţi, Dobrogea, celelalte regiuni avînd un repertoriu de colinde mai sărac . . . ''(p. XXIII). Afirmaţie riscată : în primul rînd pentru că, cel puţin în momentul de faţă, aprecierea comparativă a bogăţiei şi vivacităţii repertoriului de colinde al unei zone anume este — ca şi în cazul altor genuri — numai parţial posibilă deoarece există încă vaste teritorii puţin sau deloc cercetate sub raport folcloric ; în al doilea rînd, pentru că se poate spune — fără rezerve — că zone cu repertoriu amplu de colinde sînt şi Bihorul, Năsăudul, Maramureşul !

Prefaţa consemnează în continuare observaţii privind tematica colindului şi legătura acesteia cu realităţile curente, subliniindu-se marea pondere relativă (2/3 din repertoriul colindelor laice) a colindelor legate de căsătorie ; după care încheie cu un expozeu substanţial (pp. XIII—XXI) asupra structurii şi stilisticii genului.

În genere bine chibzuită şi bine scrisă, prefaţa promovează totuşi teze, formulări şi elemente de concepţie discutabile.

Bunăoară, declarînd de la bun început că genul colindei *nu* a fost neglijat, că, dimpotrivă, ,,a stîrnit de timpuriu interesul cercetătorilor. . . '' (p. V), că ,,din punct de vedere muzical genul colindei este poate cel mai bine cunoscut'' (p. VI), autoarea creează cititorului impresia — nedezminţită formal în context — că *în ansamblu* colindul este temeinic studiat şi cunoscut. Or, după cum se ştie, lucrurile nu stau aşa. Textologic şi istoric colinda a fost puţin cercetată, în orice caz mult mai puţin decît basmul, balada, cîntecul liric, cimilitura sau descîntecul (şi nu e vorba numai de poetica genului, domeniu recent defrişat). O demonstrează, implicit, textul prefeţei însuşi.

Astfel, autoarea afirmă între altele că obiceiul colindatului este, probabil, fenomen de substrat (p. VIII). Nu riscă însă să pomenească nominal de tradiţii tracice, pelasgice etc. De ce? Evident pentru bunul motiv că în stadiul actual al cunoştinţelor nu se poate susţine nimic cert în această direcţie.

Afirmaţie *nedemonstrată*, în ce ne priveşte, deşi logică ca supoziţie, este şi aceea potrivit căreia colindul ar fi un obicei ,,legat [iniţial] de existenţa unei obşti patriarhale'' (p. XV). Cunoaşterea din punctul de vedere al istoriei sociale a obştii ţărăneşti a făcut progrese remarcabile în vremea din urmă. Din unghi folcloristic avansul e în schimb imperceptibil !

În prefaţă se vorbeşte, de asemenea, de ,,vestigiile unei vechi mitologii populare'' (p. VII) dar fără a se depăşi generalităţile şi sugestiile vagi. Nici nu ar fi cu putinţă altminteri. Puţina literatură pe această temă este în genere depăşită iar investigaţii pornind de la o concepţie modernă de cercetare nu au fost iniţiate.

Pildă palpabilă ,,de incertitudine mitologică'' constituie cazul *Dulfului* şi al *Păioarei*. În prefaţă şi în note autoarea le numeşte vag ,,fiinţe fabuloase''. În această situaţie rezerva autoarei — deşi explicabilă — ni se pare totuşi exagerată. Nu putem pretinde, în condiţiile ingrate amintite, determinarea definitivă a identităţii celor două creaturi. Există însă fapte şi ipoteze la îndemînă care — contextele fiind şi ele mai mult sau mai puţin relevante — pot umple, fie şi prezumtiv, vacuumul din conştiinţa cititorului pus în imposibilitate de a-şi reprezenta fiinţa personajelor în chestiune. Ar fi verosimil bunăoară ca lighioana parazitară, slabă şi plîngăreaţă (un „monstru" primejdios, cum sugerează prefaţa) numită *Dulf* să fie de fapt *delfinul*. Ipoteza ar fi sprijinită pe de o parte — pe lîngă context — de împrejurarea că acest cetaceu (N.B. vietatea cea mai voluminoasă din fauna Mării Negre) a stîrnit de timpuriu interesul oamenilor prin moravurile sale insolite („antropofilie", „sociabilitate" etc.), sursă, spre exemplu, a unui bogat fond de legende mediteraneene (cf. Pauly-Wissowa, *Real Encyclopaedie der klassischen Altertumswissenschaft*, sieb. halbbd., pp. 2503—2510 passim)[1], pe de altă parte, de faptul că evoluţia fonetică a latinului literar „delphinus" în idiomele „vulgare" ale Romaniei central-orientale şi în genere în Europa de S-E (cf. Mayer Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, art. 2544) face plauzibilă forma românească *dulfin-dulf*. Cazul *Păioarei* este neîndoielnic mai obscur. Ar fi fost totuşi necesar să se insereze în text cel puţin indicaţia că termenul are şi o semnificaţie comună (H. Tiktin îl traduce — cf. *Rumänisch-Deutsches Wörterbuch* — prin „Flor" şi „Krepp", iar *Dicţionarul limbii române literare contemporane* îi dă echivalenţele „ţesătură fină, văl subţire", citînd şi versurile din colecţia Bibicescu : „Cîrpa-i dalbă păioară/Păioară gălbioară. . . ").

În altă ordine de idei, incompletă — şi consecutiv inexactă — ne apare afirmaţia că textele pe teme eroico-fantastice „. . . exaltă *curajul* (*subl. n.*) ca primă virtute a bărbatului" (p. XII). De fapt, nu e vorba numai de curaj — vînarea cerbului sau a placidului Dulf nu reclamă neapărat temeritate — ci, în egală măsură, de *forţă, îndemînare, agilitate* în luptă singulară, însuşiri la fel de virile şi, oricum, mai frecvent solicitate în viaţa de toate zilele.

Eronat în parte — surprinzător — este rezumatul din prefaţă al textului *Cel uncheş bătrîn* (p. VII). „. . . Cei nouă cerbi spre care ţinteşte vînătorul se dovedesc a fi feciorii săi *fugiţi de acasă*" (*subl. n.*), zice prefaţa. Or în textul la care autoarea prefeţei trimite în mod expres (p. 122) se spune limpede că cei „nouă fiuşori", vînători neofiţi, plecînd la vînat, „Urmă de cerb mare/ Atît au urmărit/ Pîn' s-au *rătăcit* (*subl. n.*)". De prisos să demonstrăm că „fuga de acasă" implică conotaţii emoţionale şi conceptuale care ar altera sensibil semnificaţia contextului.

O formulare echivocă grevează ideaţia paragrafului ultim de la p. VII : „Toate aceste elemente de mitologie [păgînă] — spune autoarea — *sînt integrate* (*subl. n.*) unui univers familiar ţăranului. Leul evoluează într-un peisaj românesc. . ., oaia năzdrăvană făgăduieşte ciobanului miei şi lapte etc.". Or, cîteva rînduri mai sus, s-a consemnat *anume* „reinterpretarea şi naturalizarea Bibliei" în colindele religioase. Ca urmare, contextul îl îndeamnă pe cititor să înţeleagă „integrarea elementelor de mitologie" ca afirmare, ca şi în cazul colindului religios, a *importului* şi *adaptării* unor elemente de mitologie extranee. Ne aflăm în prezenţa, dacă nu a unei erori, în orice caz a unei imprudenţe de ordinul strategiei critice.

O lacună regretabilă a prefeţei este absenţa indicaţiilor terminologice. Îndeobşte, autoarea foloseşte numai termenul „colindă", omiţînd să amintească că acesta este numele curent al genului în Transilvania şi în celelalte provincii de la nordul şi vestul Carpaţilor, şi că — respectiv — „colind" e termenul consacrat în Muntenia, Oltenia etc. Cu atît mai derutantă se prezintă afirmaţia de la p. VII : „Tipul cel mai răspîndit [de colindă] este *cunoscut* (*subl. n.*) sub numele de *colindă laică* (*subl. n.*)". Neprecizîndu-se *cine* cunoaşte sub acest nume respectiva clasă de colinde, se creează iluzia că ar fi vorba de o denumire categorială consfinţită de mase.

---

[1] După cît ştim, implicarea delfinului în folclor nu a făcut niciodată obiectul unei cercetări speciale în folcloristica românească.

Dar obiecţia cea mai serioasă ce poate fi adusă prefeţei e totuşi faptul că nu a procedat sistematic la definirea diferenţială *explicită* a colindei. În acel caz, locul specific al colindului în folclor ar fi părut mai clar definit [2]. Totodată caracterele stilistice ale genului s-ar fi detaşat mai net [3].

În ce le priveşte, textele antologiei sînt grupate în 7 capitole mari (*Aşteptarea şi primirea colindătorilor, Ciobanul şi oile, Gospodarul şi mana cîmpului, Voinic vrednic a se-nsura, Fata la vremea peţitului, Omul şi femeia la casa lor, Părinţi şi copii*) delimitate prin ideea tematică fundamentală. Clasificarea ni se pare întru totul adecvată scopului.

Socotim justă iniţiativa îngrijitoarei ediţiei de a suprima titlurile funcţionale ale colindelor şi de a introduce pentru destinatarul colindei nume convenţionale (Ion, Ileana) în locurile din vers pe care colecţiile clasice le acopereau cu puncte de suspensie. Considerăm de asemenea justificată scrierea în bloc cuvînt + silabă de completare (fără pauză, caractere cursive etc.) la fine de vers.

Mai bine de o treime din totalul textelor (respectiv 56) sînt piese *inedite* extrase din Arhiva Institutului de folclor. Restul textelor provin din 19 colecţii publicate (G. Dem. Teodorescu, Alesiu Viciu, S. Drăgoi etc.). Surprinde numărul modic al periodicelor folosite (numai *un* număr din ,,Tribuna" de la Sibiu, din 1888, şi un număr al ,,Revistei de folclor"). Într-o oarecare măsură, această împrejurare explică unele disproporţii — ce nu ar putea fi justificate *numai* prin destrămarea regional inegală a obiceiului — în reprezentarea diferitelor zone folclorice în antologie : Transilvania, Maramureşul, Banatul, Crişana figurează cu 94 de piese, în timp ce Moldova şi Bucovina numai cu 7. Menţionăm, totodată, că acest fapt a privat-o pe îngrijitoarea ediţiei de un contingent de piese valoroase.

Selecţionarea variantelor a fost făcută cu grije vizibilă pentru calitatea literară a textelor şi pentru *omogenitatea* acesteia.

Frumuseţea şi varietatea textelor, expresionismul vehement şi neaşteptat — chiar pentru cititorul avertizat — a cîte unei piese (cf. de pildă, textul de la p. 127—128), numărul cu totul neînsemnat al pieselor — mai bine spus al pasajelor — care frizează disgraţiosul (cf. textul de la p. 97 — ,,. . . Unde puie ciutele/ Şi *ouă* cerboaniele" sau textul de la p. 175 — ,,. . . Scoală Ană nu durmi/ . . . Florile te-au năpădit/ Şi pă gură şi pă nas/ Şi pe dalbu-ţi de obraz" etc.), acuză, împreună, discernămîntul şi gustul sigur al editoarei.

Autenticitatea şi caracterul reprezentativ al materialului cîştigă şi din împrejurarea că se alternează frecvent piese culese acum aproape un veac cu piese culese în ultimele decenii (din păcate, se omite indicarea anului culegerii la piesele reproduse din A.I.F.), piese structural integre, de o mare puritate a stilului, cu piese decripite (deşi cu farmecul neatins, uneori potenţat chiar), sau contaminate cu texte de lirică erotică (cf. textul *Pe dealul cu stînjinii* etc.). Imperativul excelenţei estetice este prin urmare conjugat cu imperativul probităţii : cititorul atent, căruia decadenţa genului nu i se ascunde, poate degaja din antologie o schiţă generală a dinamicii istorice a textului de colindă.

În aceste condiţii eventuala discuţie, cu inflexiuni ineluctabil subiective, asupra oportunităţii alegerii sau omiterii cutărui text sau cutărei categorii de texte ar fi nepotrivită.

---

[2] Între altele, climatul de calm şi cordialitate universală, unic în folclor, pe care îl implică colinda, ar fi apărut şi mai pregnant. (În treacăt fie spus, în prefaţă ar fi trebuit citate — ca repere lexicale ale concordiei — şi epitetele foarte frecvente ,,lin" şi ,,bun", care completează în plan moral şi chinestezic pe ,,dalb", consemnat în prefaţă).

[3] Din formularea actuală a comentariilor, aspectele formale ale colindei, cititorul neinformat ar putea, de pildă, trage concluzia că paralelismul negativ e un procedeu specific colindei. De altfel, utile ar fi fost şi unele precizări suplimentare referitoare la gramatică, la compoziţia textelor şi la versificaţie (îndeosebi frecvenţa versurilor albe, insuficienţa asonanţelor etc.).

Textele sînt reproduse în general fidel, cu scrupul filologic. Glosarul a fost redactat cu grijă, o serie de explicaţii lexicale greşite în colecţiile de origine au fost corectate.

În concluzie, funcţia antologiei stînd în a oferi beneficiarului, în speţă cititorului, imaginea cea mai avantajoasă — eventual cea mai instructivă — a obiectului considerat putem afirma că *La luncile soarelui*, culegere destinată popularizării colindei ca poemă folclorică, răspunde în bune condiţii — în pofida unor slăbiciuni minore — sarcinii ce îi revine.

RADU NICULESCU

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT * KÖNYVTÁRA *

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie, Circulație, Geneză, Texte, 1964, 1107 p.,** 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. al XIX-lea – începutul sec. al XX-lea)**, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară și folclor, 1964, 248 p., 11,50 lei.**

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la români**, 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani,** ediția a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului** (Regiunea Hunedoara), 1963, 561 p., + 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume și folclorul Bucureștilor“.** Studiu istoric-critic, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838,** ediție critică cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT KÖNYVTÁRA

Rev. etn. folc., **t. 10, nr.** 6, **p.** 547–658, **București, 1965**

I. P. I. – c. 3135

43.407 **Lei 12. –**